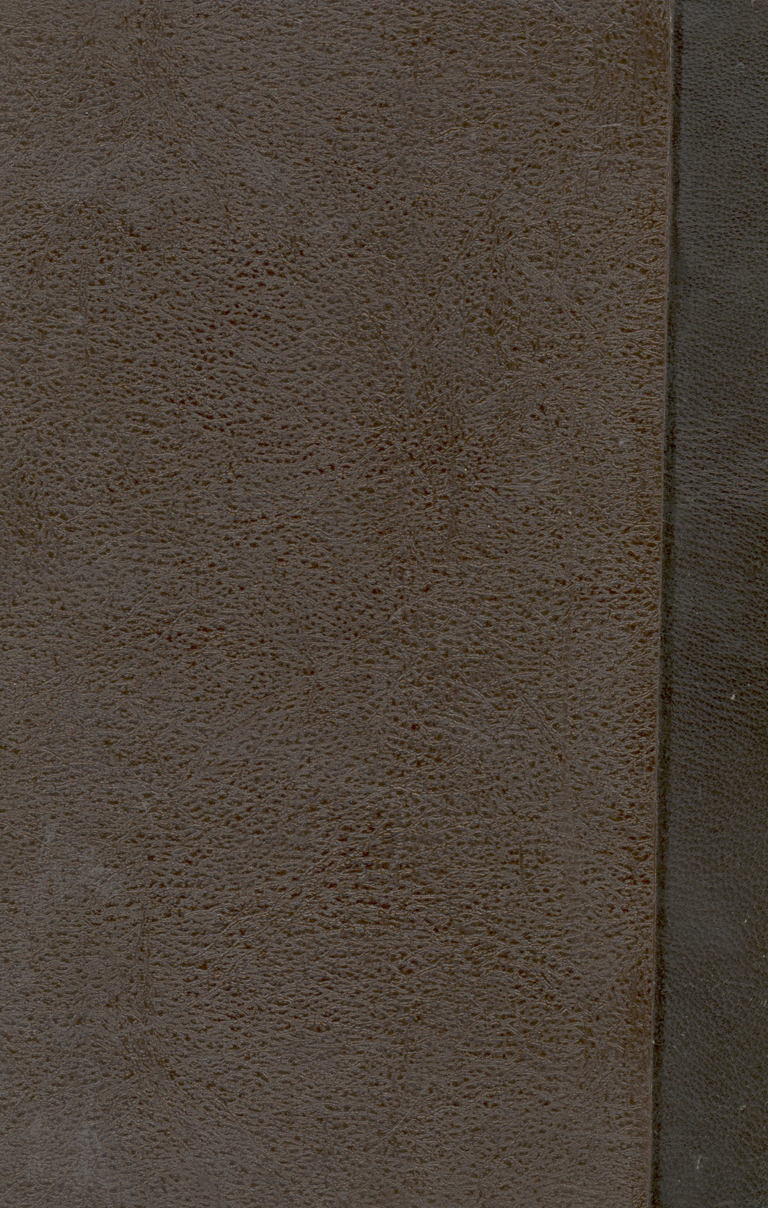
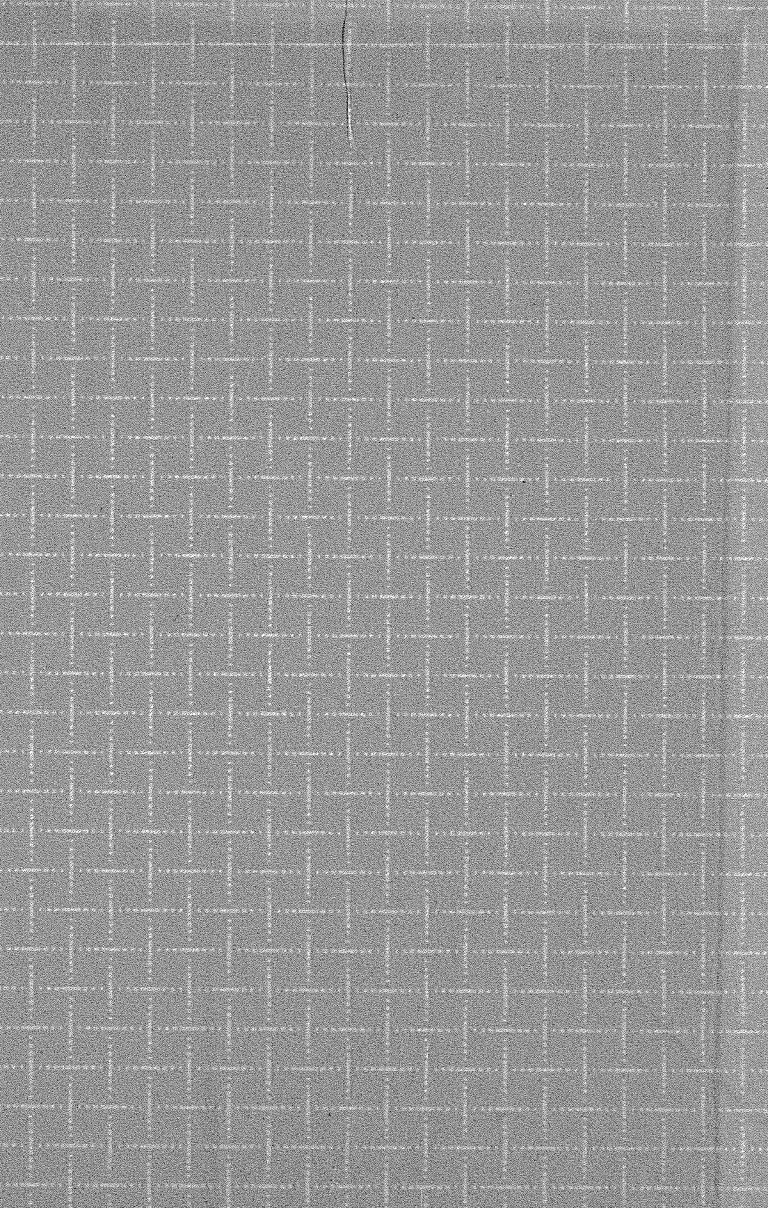
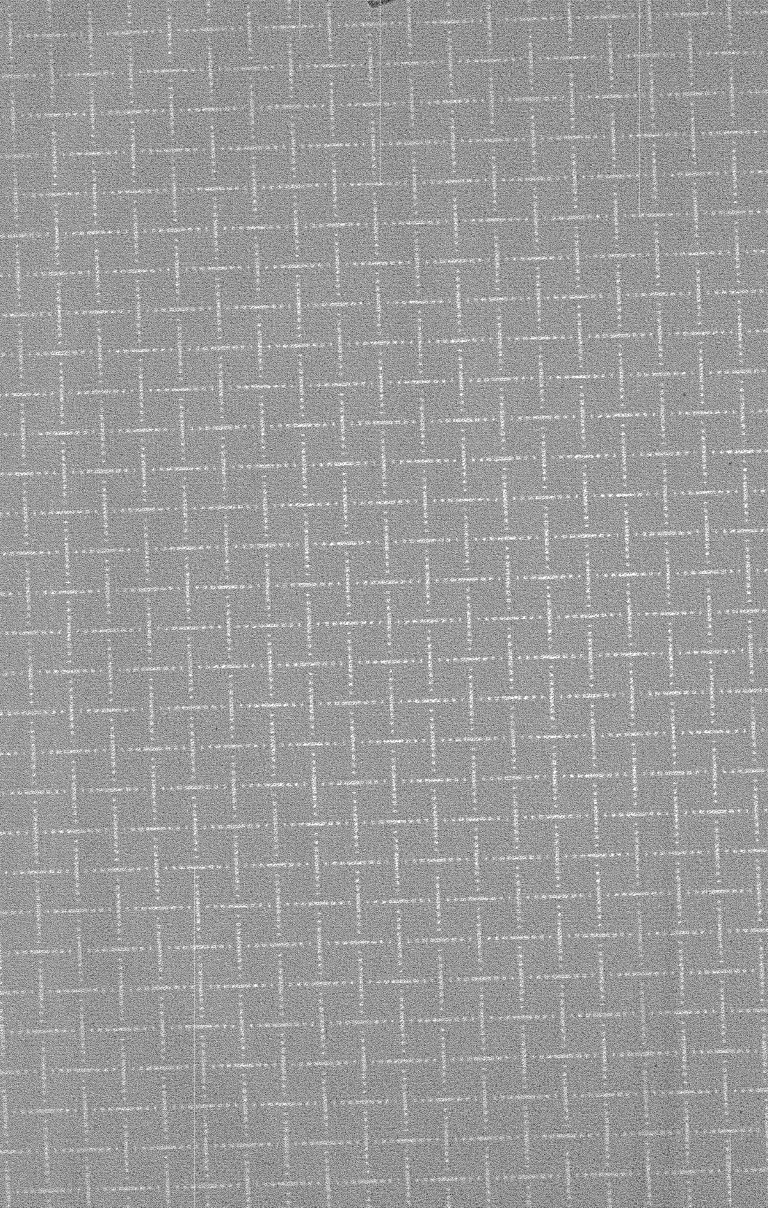








مجلة

البلاغة المقارنة

العدد العشرون، ٢٠٠٠

النص الإبداعي ذو الهوية المزدوجة:
مبدعون عرب يكتبون بلغات أجنبية

• **الطباعة** : دار إلياس العصرية بالقاهرة
• **سعر العدد** : في جمهورية مصر العربية: خمسة عشر جنيهاً
في البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوي)
الأفراد: عشرون دولاراً ؛ المؤسسات: أربعون دولاراً
الأعداد السابقة متوفرة بالسعر المذكور.

• أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور التالية:

ألف ١ : الفلسفة والأسلوبية
ألف ٢ : النقد والطليعة الأدبية
ألف ٣ : الذات والآخر: مواجهة
ألف ٤ : التناص: تفاعلية النصوص
ألف ٥ : البعد الصوفي في الأدب
ألف ٦ : جماليات المكان
ألف ٧ : العالم الثالث: الأدب والوعي
ألف ٨ : الهرمينوطيقا والتأويل
ألف ٩ : اشكاليات الزمان
ألف ١٠: الماركسية والخطاب النقدي
ألف ١١: التجريب الشعري في مصر منذ السبعينات
ألف ١٢: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى
ألف ١٣: حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية
ألف ١٤: الجنون والحضارة
ألف ١٥: السينمائية العربية: نحو الجديد والبديل
ألف ١٦: ابن رشد والتراث العقلاني في الشرق والغرب
ألف ١٧: الأدب والأنثروبولوجيا في أفريقيا
ألف ١٨: خطاب ما بعد الكولونيالية في جنوب آسيا
ألف ١٩: الجنوسة والمعرفة

• **المراسلة والاشتراك على العنوان التالي:**
مجلة **ألف**، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة،
ص.ب ٢٥١١، القاهرة، جمهورية مصر العربية.
ت : ٧٩٧٥١٠٧ فاكس: ٧٩٥-٧٥٦٥ (القاهرة).
البريد الالكتروني : ALIFECL@AUCEGYPT.EDU

رقم دار الكتب: ٠٠/٨٣٧١
الترقيم الدولي: ٩٧٧-٤٢٤-٥٩٠-٣

المحتويات

القسم العربي

القسم الإنجليزي والفرنسي

وفي لحظة النضال . . . . قد يفتح الفضاء المنشطر للقول طريقاً إلى تشكيل مفهوم ثقافة بين-دولية، مؤسسة لا على غرائبية التعددية الثقافية أو تنوع الثقافات، بل على استنطاق الازدواجية المركّبة، في التقافة ذاتها، وكتابتها.

هومي بابا - مفكر هندي (من كتابه بالإنجليزية **موقع الثقافة**)

كان بلدنا، الأرض التي نهواها، يناضل ليجد مكاناً له في العالم. وفي صوغه لهويته الجديدة كان عليه أن يذوّب كل ما جرى سابقاً.

جمال محجوب - أديب سوداني (من روايته بالإنجليزية **أجنحة من غبار**)

النص الإبداعي ذو الهوية المزدوجة:

مبدعون عرب يكتبون بلغات أجنبية

هذا العدد من مجلة **ألف** مخصص لدراسة نصوص أدبية لمبدعين من العالم العربي (رجالاً ونساءً من مختلف الأديان والإثنيات والتوجهات السياسية والحياتية) يكتبون بلغات أجنبية: الإنجليزية والألمانية والفرنسية والهولندية والعبرية. وتحديداً الأدباء الذين نشأوا فى ظل الثقافة العربية وتعلموا لغات أجنبية، في المدارس أو عند هجرتهم إلى الخارج. وهناك مئات من الأدباء من العالم العربي يبدعون أدباً بلغات أجنبية لأسباب متعددة. ومع أن حجم هذا الإبداع محدود بالنسبة لما يُكتب بالعربية من إبداع، فهو هام لأنه يشكّل ظاهرة أدبية تتجاوز إبداع أفراد قلائل، مما يمكن اعتباره استثناء لقاعدة الكتابة الأدبية باللغة الأم. إن هذا الإبداع الثري ذا الهوية المزدوجة يخاطب العالم مباشرة، بما في ذلك المستعمر (سابقاً أو حالياً)، دون الحاجة إلى وساطة الترجمة والمترجمين. ففى عالم يتباهى بالعالَمية والعولمة لايقتصر دور هذا الأدب على تشكيل رافد فى التيارات الثقافية السائدة، لكن دوره الأهم يكمن في مواجهة مراكز الهيمنة الثقافية بخطابها المونولوجي الذي يفتقر إلى مبدأ الحوارية واحترام الآخر، على الرغم من كل ادعاءاتها. فهؤلاء الكتّاب والكاتبات لا يكتبون فحسب، وإنما - فى معظم الأحوال - يكتبون تحدياً ورداً على التشويه والجرح الكولونيالى. وهذه الكتابة بلغة الآخر تثير قضايا منها الازدواجية (الإبداعية) والهوية (الثقافية) والأسلوبية (المركّبة)، كما تثير قضايا السياق، بما فى ذلك الاستعمار القديم والجديد، السياسة الأدبية والثقافية، الهيمنة اللغوية وأعراف المؤسسة، الشتات والهجرة.

تتعامل بعض الدراسات والمقالات فى **ألف** ٢٠ مع هذه الظاهرة بشكل عام، وبعضها يركّز على البارزين من الأدباء والأديبات (كريم الراوي، آسيا جبار، موسى ولد أبنو، جورج حنين، إدوارد سعيد، رفيق شامي، درية شفيق، ياسمين زهران)، وهناك من استوقفه مجال بعينه (الشعر الفلسطيني الأنجلوفونى، السينما الفرانكوفونية). وقد تمّ الاتصال ببعض المبدعين أنفسهم ليعبروا عن رؤيتهم لإبداعهم، وانطلاقاً من هذا يجد القارئ مقابلتين مع مبدعين (أنطون شماس، أهداف سويف)، وعدداً من الشهادات والمقالات ذات الطابع الشخصي (إيتل عدنان، ثريا أنطونيوس، خالد مطاوع، عبد الوهاب المؤدب). ويقوم هذا العدد بتغطية الأجناس الأدبية التي تناولها المبدعون العرب بلغات أجنبية من شعر ودراما وروايات ومذكرات وسينما. واعتمد كل الباحثين في هذا العدد على قراءة النصوص فى لغاتها الأصلية.

ويتناول هذا العدد تحديداً إبداع المغرب العربي الكبير (الجزائر والمغرب وتونس وليبيا وموريتانيا) وإبداع المشرق (لبنان وفلسطين وسوريا). وفي مصر تتراكم وتتشعب الكتابات الإبداعية بلغات أجنبية، من الأدب الفرانكوفوني فى الماضي إلى الأدب الأنجلوفونى في الحاضر، ولهذا فهي تحتل موقعاً أثيراً في هذا العدد. أما السودان التي أسهمت في الإبداع الأنجلوفوني عبر روايات وقصص كل من جمال محجوب وليلى أبو العلا، فقد حضرت في هذا العدد عبر الاستشهاد الاستهلالي للأول. ومن المؤكد أن العدد لم يتناول الظاهرة بكاملها، بل لم يتناول جميع البلدان العربية التي فيها إبداع ناطق بلسان الآخر. فليس

الغرض من هذا العدد الإحاطة الموسوعية ولا قول الكلمة الأخيرة والفاصلة في ظاهرة تتشكل وتتطور بيننا، وإنما هذا العدد فاتحة طريق للذين يرغبون في التعامل بجدية مع إسهام العالم العربي في مجال ظاهرة الإبداع المزدوج في عصر (ما بعد) الكولونيالية.

و**ألف** مجلة سنوية (تصدر في الربيع) وتنشر مقالات مكتوبة باللغة العربية والإنجليزية (والفرنسية أحياناً) وهي تتبع نظام التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوريات الأكاديمية. وكل عدد يرحّب بمقالات نقدية أصيلة، نظرية أو تطبيقية أو مقارنة، تلقي ضوءاً على أدبيات وبلاغيات محور محدد. وستدور محاور الأعداد القادمة حول:

ألف ٢١: الظاهرة الشعرية.

ألف ٢٢: لغة الذات بين السير الذاتية والشهادات.

ألف ٢٣: تقاطعات: الأدب والمقدس.

مصريون قلْباً .. فرانكفونيّون قالباً: شهادة شخصية

إدوار الخراط

اكتشفتُ ألبير قُصيري منذ ستين عاماً، وبالتحديد في عام ١٩٤٠، من خلال قراءة أعداد من مجلة **التطور** التي ترجمت له قصصاً من كتابه الأول **المنسيون من الله** *Les hommes oubliés de Dieu*. أذكر أن المترجم كان عبد الحميد الحديدي الذي - إن لم تخني الذاكرة - أصبح رئيس هيئة الإذاعة فيما بعد، كانت ترجمة جيدة وأمينة؛ أمينة بقدر الإمكان لتحرجه من نقل بعض الكلمات البذيئة والإباحية. وبعد ذلك بحثت عن كتابه **منزل الموت الأكيد** *La maison de la mort certaine* وجلست أنا وشفيق مقار (الكاتب المقيم الآن في لندن) نترجم هذا الكتاب ونحن لم نكد نشارف السادسة عشرة من العمر، ولم نكن نتملك من الفرنسية شيئاً كثيراً، وتعلمناها خلال محاولة الترجمة المستميتة النابعة من هذا السحر الذي أوقعه علينا الرجل.

بعد نصف قرن تقريباً قابلته عن طريق الصديق الفرنسي المترجم فيليب كاردينال حيث لقيناه على فنجان قهوة فى مقهى بشارع سان جيرمان دي بريه لا يغيره منذ وصوله إلى باريس عام ١٩٤٥، ومنذ أن أقام فى غرفة بفندق من فنادق الحي اللاتيني، قال لى كاردينال أنه لم يغيرها منذ أن أتى، وليس فيها كتاب واحد، فكأنه يقرأ ولا يحتفظ بكتبه، وذهبنا إلى مطعم فى داخل الحي اللاتيني، لم يغيره أيضا منذ جاء، فكانت حياته تدور كلها داخل مثلث رؤوسه الثلاثة المقهى والفندق والمطعم، ولا يخرج عنها تقريبا. قال لي إنه من دمياط أصلا وأنه أوشك أن ينسى التحدث بالعربية منذ موت والدته المصرية القبطية التى كانت تقيم معه في باريس ولم تتعلم حرفاً من اللغة الفرنسية، ولا تعرف القراءة والكتابة باللغة العربية. لاحظت أنه يتردد أحياناً فى العثور على الكلمة باللغة العربية، وفضلنا مواصلة الحوار بالفرنسية.

كان قائم العود، مشدود الظهر، في وجهه آثار الوسامة، وسامة الدون جوان القديم، لم تكن تمر امرأة إلا تابعها بالنظر المدقق وعلق على جمال ساقيها مثلا، حدثته عن ترجمتي فى السادسة عشرة من العمر لكتابه **منزل الموت الأكيد** مع شفيق مقار الذي نسى تماماً أننى ترجمته معه، على الأقل عندما لقيته في نيويورك، فأبدى قصيري اهتماماً غير عادي، لأن العادة عنده أنه لا يبالي بكتبه ولا بالكتب عامة أو هكذا يزعم. فقلت إنني سأحاول العثور على الترجمة المفقودة، أما مقار فقد زعم أنه فى الخمسينيات سلّم ترجمته "هو" (نسبها إلى نفسه وحده) لدار النديم التي كان يرأسها أو يديرها لطف الله سليمان والذي بدوره أرسلها إلى ألبير قصيري، وألبير لا يذكر شيئاً عن هذه الحكاية كلها، ترجمة الصبا هذه إذن مفقودة حتى الآن.

قُصيري متحفظ جدا في إبداء مشاعره واهتماماته إلا فيما يتعلق بالنساء ولكنه كان شديد الاهتمام بمشروع فيلمه **شحاذون ونبلاء** الذي أخرجته أسماء البكري المخرجة المصرية التي كانت تعمل مساعدة ليوسف شاهين وهو فيلمها الروائي الأول.

أما الذي سحرني في كتابات قصيري، فنوع من الواقعية المفرطة التى تشارف على الفانتازيا والسيريالية والفكاهة السوداء، وصراحة الرجل فى كشف ما يمكن أن أسميه بخبايا القاهرة الشعبية، ورسم شخصيات نادرة من قاع المجتمع لعلها لم تُرسم كما ينبغي حتى الآن، في الأدب المصري، بهذا القدر من التعاطف والفهم، وفى الوقت نفسه الدعابة المريرة والسخرية التي تكاد تشبه التشويه في الفن الحديث بحيث تشوه ملامح الشخصية لكى تستخلص جوهرها، وترجمته بالفرنسية للغة الشعبية بما تحمل من شتائم أو بذاءات كما هى دون تعديل، هذا اقتحام حدث فى الأربعينيات وأظن أنه لم يحدث حتى الآن فى اللغة العربية.

قُصيري ربما ينحو أحياناً إلى نوع من الغرائبية وعلى الأخص فى تسمية أبطاله الذين يعطيهم أحياناً أسماء يصعب تصديقها أو لم نسمع عنها قط، فكأنها منحوتة من مزيج العامية المصرية والفرنسية، ولاشك أنه أحياناً يطلق العنان لتقريرات مباشرة عن انسحاق الناس ووطأة الفقر والجوع والعوز الروحى والمادي معا عليهم، مما قد ينبو بالعمل الروائى إلى شيء من المباشرة، فإذا كان لنا أن نستخلص موقفا فكرياً مضمراً من هذه الكتابة، فلعله مزاج أقرب إلى اليسارية التى تشارف الفوضوية أو العدمية أحياناً.

ما من شك عندي في أنه كان من الرواد المغامرين الأوائل للعبثية بمعناها الفلسفى مترجمة فى مشاهد أو مواقف روائية خالصة، لم أقرأ حتى الآن ما يقارب حسه المأساوي الكوميدي فى وقت واحد، بمشهد حضيض المدينة القاهري، وتظل فاجعة الإملاق ومعاناة المعدمين وشطحات المدمنين والبغايا اللائي لا يضفي عليهن أدنى مسحة من هالة التمجيد أو التقديس الذي كان معتادا في الأربعينيات، إذ كانت البغيّ تُصوّر غالباً باعتبارها ضحية بريئة ومثيرة للعطف والرثاء، وكأن في العلاقة بها نوعاً من انتهاك المحارم وتدنيس المقدسات. عند قصيري هي ضحية بالفعل، لكن من غير أدنى طرطشة عاطفية ولا أدنى تهويل قدسيّ معكوس، بل هي كائن خشن وإنسانيّ جداً بفظاظته وصَغَاره وحنانه أيضاً، تظل الفاجعة في هذا السياق عنده مضحكة قليلاً ولذلك فهي مؤسية أكثر، وتظل عبثية قليلاً ولكنها تنطوي على بشارة بمستقبلٍ مشرق على الأخص في أعماله الأولى، وإن كان ذلك شحُب فى أعماله التى كتبها بعيداً عن الوطن، كما شحبت معه قوة تصويره للمشاهد القاهرية وللشخصيات المصرية المتميزة التي بدت فى نهاية أعماله أقرب إلى التجريدات المعقلنة والتأملات والذكريات الباهتة قليلاً. لاشك أن ذلك ضريبة الغربة المزدوجة، الغربة في اللغة والغربة عن أرض الوطن.

ومن الطريف ولعله من غير المعروف، على نطاق واسع، أن ألبير قصيري كتب ونشر شعراً بالفرنسية حينما كان في الثامنة عشرة تحت عنوان **اللدغات** *Les morsures* (١٩٣١) ولعل في شعر الصبا هذا ما يشير إلى ما تفتّح وازدهر ازدهاراً شرساً في قصصه ورواياته: استخلاص الفنّ من الرثاثة والبذاءة والانحطاط.

أكتفى بترجمة مقطع أو اثنين من قصيدةٍ له بعنوان "الشحاذون" Les mendiants

(كأنما للشحاذين سحرٌ عليه) فقد عاد إليهم في روايته المشهورة **شحاذون وأصحاب كبرياء** *Mendiants et orgueilleux*:

على طول حائط تعس في حضيض حيّ قديم

كأنهم دُمَىً تعوزهم الخيوط المحركة

مشعثون وبؤساء يكشفون في وضح النهار

عن خرقهم المهلهلة التي لا عداد لها بحشراتها القاسية

....

كتيبة من الموتى في مظهرهم البذيء

كأنما بُعثوا على يدي ساحرٍ أريب

وقد جاءوا يتقيأون خطايا عتيقة. (Moscatelli، ص ١٩٥)

لعل السؤال المؤرّق، في هذا الصدد، هو على وجه الدقة: أتنتمي هذه الكتابات – على روعتها ونفاذها – إلى الأدب المصري حقاً؟ أم هي تندرج بالضرورة في سياق الأدب الفرنسي؟

لست أزعم أن لديّ إجابة جاهزة وقاطعة، لكنى أميل إلى أن أرى أن هذه الكتابات هي في النهاية فرنسية – وليست فرانكوفونيّة فقط – مع أن روحها المصري كامنٌ وقويّ وفعّال. ولكن هل ثَمّ معدَى عن الإقرار بأن الأدب لغة؟ أي أن اللغة مقوّم حاسمٌ ونهائيّ. لكن السؤال الحقيقيّ هنا هو: هل ينتقص ذلك من "مصريّة" العمل الأدبي؟ فإذا بدا أن في هذا السؤال نفسه تناقضاً مع مقدمته، فإن السؤال الآخر هو: هل ثمّ تناقض منطقيّ مُعَقْلَن في الفنّ، أم أن الفنّ هو وحده – كالحياة – قادرٌ على أن يحمل المتناقضات في كُلّ واحدٍ يتجاوزها إلى كيانٍ مركب بوليفونيّ؟

***

لننتقل إلى أحمد راسم.

وصفه جان موسكاتيللي صاحب أنثولوجيا **شعراء مصر** *Poètes en Égypte* (وقد اعتمدته مرجعاً أساسياً) بأنه "من بين شعراء اللغة الفرنسية أكثرهم مصرية، وأكثرهم شعبية أيضاً، ففي كتاباته الغزيرة يكتشف المرء أغوار مصر التي لم يتغنّ الشعراء إلا بمجدها وإشراقها" (ص ٥٥). ويقتبس موسكاتيللي كلمة من إيليان جـ. فينبير Elain J. Finbert يقول فيها إن شعر أحمد راسم هو

مزيج من الثقافة الإسلامية المرهفة ومما هو أكثر نقاء، أو أقل تلوثاً في الغرب، وإنّه يذكرنا بشعر فيليب سوپو، ففيه نَزَغات الروح نفسها وفيه الشطحات المشبوبة هوىً نفسها، وإنه فى أحمد راسم شرقياً على غرار حافظ الشيرازي أو عمر الخيام وإن كان، فضلاً عن ذلك، قد قرأ الشعراء السيرياليين الباريسيّين. (ص ٥٥)

كان هذا المصري-الفرانكوفونيّ من أوائل روّاد النقد التشكيلي فى مصر، كتب بالعربية وبالفرنسية معاً، وإن كان فى تقديمه للأعمال التشكيلية نزعة أميل إلى إيثار الكلاسيّة، وأكثر جنوحاً إلى روح المحافَظة ومهاجمة تيارات التجديد التي قال عنها "تمشت فى جوف الفنّ وقلبت معالمه وأوضاعه.. يا ويح العالم من هذا التجديد الذي جرف كل قديم طريف وأحل محله كل نزر طفيف..." (فرج، ص ١٠٠).

ويُذكر له مع ذلك، مثلاً، احتفاؤه بما فى فنّ محمود سعيد من مصرية، وتعريفه الدقيق المعنىّ به لهذه المصرية "لم يكن فنه مصرياً لاشتماله على المناظر أو المناسبات المحلية التى تُمتّ لمصر بسبب وإنما كان فنه مصرياً بما تستلهمه روحه من لون السماء والنهر وما ينبعث منهما من حرارة وقوة، بما يشع على قلبه من ذلك الضياء..." (فرج، ص ٦٢).

كما يُذكر له أيضاً، مما أغفلته مراجع كثيرة، أنه جمع نحواً من ألف مَثل عربىّ ترجمها للفرنسية بإتقان وحماسة. ويُفهم مما أورده نبيل فرج فى كتابه عن أحمد راسم أنها ما تزال طيّ مخطوطة لم تنشر بعد، بعنوان "حُقُّ البهار" *Le coffre aux épices*، لكنها صدرت بعنوان **كتاب الأمثال العربية: عند تاجر المسك** (في القاهرة مرتين: ١٩٣٤، ١٩٥١؛ وفى الإسكندرية: ١٩٥٥ [في الجزء الثانى من **المختارات**]؛ وفى باريس: ١٩٨٨).

فى نصوصه الفرانكوفونيّة إذن ذلك المذاق المصري الخاص الذي نستشفه في قصيدةٍ له بعنوان "وابور الزلط" (كَتَب العنوان بالحرف اللاتيني كما تُنطق بالعربية، ثم ثنّى عليها بترجمة فرنسية للعنوان ["Wabour el zalat" ["Le rouleau compresseur) وهي قصيدة طويلة أترجم منها بضعة أبيات ربما لكى أعيدها - على نحوٍ ما - إلى مصدر إلهامها العربىّ:

أنتِ التي لم تُلحقي ضيراً بأحدٍ قط، يا ملكة الآلات المتحركة

أنتِ التى قلبك الجليل باقةٌ من اللهب

أحلم بكِ هذا المساء

أحلم بنعومتك الورِعة، بحركاتك الرصينة الإيقاعية

أحلم بقلبك الإنسانيّ المترع بالنور والطيبة

أريد أن أتغنىّ بك ذات مساء

في مساءٍ آخر

سوف أشدو بهذه القوة

السرّية الغامضة

التي تحيّرني وتحركك

أريد أن أشدو بالغناء لقلبك

قلب شاعرٍ مغمور

تضيئه ورودٌ من النار

كما أشدو لحناياك المدوّرة

التي تتحرك كأنها نفثات ملتفّة

من سحاب الصيف. (Moscatelli، ص ٦٠)

فلعلنا لا نخطئ هنا ذلك المزيج الغريب رومانسيّ النزعة في الغزل بوابور الزلط، كأنه يحول هذه الآلة إلى امرأةٍ مشتهاة..

ومع ذلك فإنني أحبك

لأنك تداعبين الأسفلت بنعومة

باسطواناتكِ الحديدية المخمليّة. (Moscatelli، ص ٦١)

من الغريب، نوعاً ما، أن هذا الناقد الصارم في ميله إلى الكلاسيّة والقواعد المكرّسة والحفاظ على تقاليد الفنّ المأثورة، يجنح في شعره الفرنسي إلى صُور قد تمتّ بصلة إلى استلهامات سيريالية تجمع بين أضداد متنافرة، بين الأسطوانات والصمامات ومنظّمات اللهب والمداخن "التي تلمع كأنها أظافر امرأةٍ" وبين نعومة دعابة نسوية.

وعلى عكس كتابة ألبير قصيري المشحونة بزخم شعبيّ يشارف البذاءة أو حتى الفجاجة، لكنه لا يقارفها قط، وبذلك يظل "معاصراً" هل نطيق اليوم، في قصيدة له بعنوان "المروحة" L'éventail، هذا الشجن مسرف الرومانسية عند أحمد راسم؟

وإذا لم تكن ثَمّ مروحة من العاج

ذات مقبض منحوت موشّى بالفراشات

يمكن أن نقارنها ببطن طفل

فليس ثَمّ ما يقال

لكنها مادامت موجودة

فينبغى أن نجدها

لكي نقدمها، ذات مساءٍ صيفيّ

إلى ليلى. (Moscatelli، ص ٦٦)

لم أعرف أحمد راسم قطّ، فقد كان ينتمي إلى طبقة اجتماعية - وفكرية - ليست لى بها صلة، إن لم تكن صلة المعاداة إيديولوجياً وفنياً واجتماعياً على السواء. ولكنني كنت قد قرأت له شيئاً أو أشياء في أعداد **مجلتي** التي كان يصدرها، بأناقة، أحمد الصاوي محمد، في الثلاثينيات، ويكاد التأريخ الأدبي أن يغفلها الآن - كما يغفل الكثير- وعندما أنظر الآن فى بعض كتابات أحمد راسم لا أجد عندي تعاطفاً معها، أو قُربى بها، بل أشتمّ منها ما يشبه رائحة وردٍ صناعيّ علاه التراب وعفى عليه الزمن.

***

ذلك على عكس البكارة العنيفة بل الوحشية تقريباً التي أجدها في أشعار جويس منصور، وهو ما كتبته ثم قرأت بعد ذلك كلمة أندريه پير مانديارج "تتميز جويس منصور بعنف يمكن أن نصفه بأنه استفزازي ولكني أراه بريئاً كل البراءة.. ففي قصائدها نجد أن الدم والعَرَق ونفحات الوَخَم العفنة من كل نوع توجد مناخاً محموماً مُعطىً للموت - صغيراً أو كبيراً على السواء - في قصائدها" (Moscatelli، ص ٢٣٧). وفي تعليق آخر عن عملها الشعري ظهر فى مجلة **ميديام** السيريالية نقرأ أن "قصائدها تذكّرنا بالعظمة الوحشية للترانيم النادرة المرفوعة إلى سيلينيه (الإلاهة القمر الإغريقية) وقد جاءت إلينا. رُقَىً سحرية تُزجيها الباخوسيات، عدوّات أورفيوس، إلى 'قاتلة الظباء' إلى الإلاهة الدامية الليلية" (مقتبسة في Moscatelli، ص ٢٣٥).

آه.. هذا هو المناخ الذي أعرف فيه بعض ما يجيش فى روحي من دفائن الترانيم..!

لا تأكلوا Ne mangez pas

لا تأكلوا أطفال الآخرين

لأن لحمهم سوف يتعفّن في أفواهكم المترعة بالأطايب

لا تأكلوا ورود الصيف الحمراء

لأن عصارتها هي دم الأطفال المصلوبين

لا تأكلوا خبز الفقراء الأسود

لأنه مخضّب بدموعهم الحمضيّة

وسوف يضرب بجذوره في أحسامكم المستلقية

لا تأكلوا حتى تذوي أجسامكم وتموت

لكي تصنع الخريف

على الأرض المتّشحة بالحداد

....

تستضيء عيناي في السماء الشاحبة

رأسك المخضّرة ترتسم على أرض الوادي

تستدعي إليك حيوانات الصحراء

فتأتي دون صوت ترود القبور

القبور التي بلا اسم ولا زهور ولا ظلال

القبور ضحلة الغور لموتى بلا أكفان

انسيابك نحو جنون الأحلام لا يُحس

وعيناك تغلّقان بإزاء الحياة على نحوٍ لا يُحس

حدقتاك المتمددتان تغرقان في المحيط الأبيض

ويسقط فمك إذ ينسكب منه ملءُ حَشْوه

من مخّك الذي انفلت بلا رَسَن

من لسانك المشلول

الغرفة، كل الغرفة تنقبض إذ تنتظر

هذياناتك. (Bedouin، ص ٢١٧)

ليس هذا الشطح العضوانيّ السيرياليّ - الأكثر من جسدانيّ - غريباً على هذياناتي نفسها. فمن الشائع الرائج - بغير دليل - أن الذائقة المصرية هي ذائقة الاعتدال والتوسط والاتزان. وهو صحيح إلى حدٍ ما، ولكنه غير صحيح على إطلاقه، فالذائقة المصرية، طول عمرها، تعرف الشطح إلى ما وراء الواقعيّ الأرضيّ، كما تعرف العنف الجسدانيّ والعقليّ، وعلى طول مصر وعرضها فإن في هذيانات حلْقات الذكْر الصوفيّ الشعبيّ ما يتجاوز كل اعتدال وكل توسّط، وما بي من حاجة لأن أذكرّ بالعنف والصرامة في مصر الصعيدية الأفريقية، ولا بمناجزة المُطلق الغيبيّ المتمثل في البحر المحبوب المرهوب في مصر الساحل، بل إن في سموق مسلّات القدامى وصروح المعابد العريقة ما يتسامى فوق كل اتزانٍ لكي يطاول سماوات فانتازيا لا زمنية، هذا "التجاوز اللازمنى" هو الذي نجده في الأيقونات القبطية التي تضرب عرض الحائط بقواعد المنظور المعتاد الأرضي، وفي قباب الأضرحة والمساجد الإسلامية التي تستشرف وتقارب بل تبلغ كمالاً مطلقاً مستحيلاً.

ولعل هذا بعض ما أجد في أشعار جويس منصور، ولعل ميراثها المصري قد أعمل عمله في إلهامها الفذّ.

لم ألتق بجويس منصور قط وإن كانت هي أقرب الفرانكوفونيين المصريين إلى قلبي - هي أصغر مني بسنتين فقط. فكأنها صديقة على البعد وليست فقط من جيلي - بل أكثر من ذلك فهي تقول إنها "كانت تكتب دائماً" وقد قلت مرة إن "الكتابة عندي بدأت منذ أن بدأ الوعي،" وإن الشعر عندها هو الحياة وهو الفكر، وقد قلت إن الكتابة عندي هي فِعْل التنفس ونبض القلب، الحرية عندها تضرب شعرها الذي ينضح، من فرط تشبعه بها، بإيروطيقية قاتمة وصارمة تمزقها ومضات من السخرية والدعابة السوداء.

لعل ما تختلف فيه عني كثيراً هو أنها كانت تمارس رياضة الوثب إلى أعلى - فيزيقياً وليس ميتافيزيقياً - والجري، وتتفوق فيهما.

أترجم قصائد قصاراً من اقتراف جويس منصور من *La poèsie surrealiste*، حتى نتلمس شيئاً من طعمها:

الأمازونة L'amazone

الأمازونة تأكل ثديها الأخير الباقي

في الليلة التي تسبق الموقعة النهائية

جوادها الأصلع ينْشقُ هواء البحر البليل

متوفزاً مستشيطاً صاهلاً بالخوف

إذ إن الآلة كانت تهبط من جبال العِلْم

حاملة معها الرجال

والدبابات ... .(Bedouin، ص ٢١٨)

أنت لا تعرف Vous ne connaissez pas

أنت لا تعرف وجهي الليليّ

وعينيّ كأنهما جوادان جُنّ جنونهما بالبراح الفسيح

وفمي المخطط بدمٍ غير معروفٍ

وإهابي

وأصابعي أوتاد آلة يتقطر عليهما ندى اللذة

سوف تحدو رموشَك نحو أذنيّ نحو عظام كتفيّ

نحو غيطان لحمي المفتوحة

تتقبّض صفائح ضلوعي إذ تعتريني خاطرة

أن صوتك يمكن أن يملأ حلقي

أن عينيك يمكن أن تفترا عن ابتسامة

أنت لا تعرف شحوب كتفيّ

بالليل

عندما شعاليل الكوابيس الهاذية

تستدعي الصمت

وتتقبّض حيطان الواقع اللدنة

أنت لا تعرف أن عبق أيامي يموت على لساني

عندما يأتي الأشرار بسكاكينهم المتأرجحة

عندما لا يبقى إلا حبي المتعالي

عندما أغوص في وحل الليل. (Bedouin، ص ٢٢٠)

الحمى Fièvre

الحمّى عضوك كابوريا

الحمّى القطط تغتذي من حلمتيك الخضراوين

الحمّى تَعَجُّل حركات خاصرتيك

نهم آكلات البشر المُخاطِيّة

حضن أنابيبك التي تنتفض التي تنادي

تمزق أصابعي الجلدية

تنتزع المكابس مني

الحمّى اسفنجة ميتة ومتورمة بالبلل

فمي يجري على خط أُفُقك

مسافراً دون وجل على بحر من الجنون. (Bedouin، ص ٢١٨)

***

مصريون فرانكوفونيّون كُثُر طمرتهم الآن أمواج النسيان، لعلهم لا يتنفسون إلا في طوايا أنثولوجيات أو كتيبات قديمة عفى عليها الزمن، من يعرف أو يذكر الآن أسماء مثل محمد خيري وحورس شنوده وجوزيف فرعون، وجان أرقش (لها قصائد بديعة في ديوانها **مصر في مرآتي** *L'Egypte dans mon mirroir*)، وابراهيم راتب، ومحمد ذو الفقار، أو حتى مؤنس طه حسين؟ لكل منهم ومضةٌ من مِيُوزة الشعر، لمعت، فهل انطفأت حقاً إلى الأبد؟

هل تحتفظ الذاكرة الأدبية حتى الآن بأن بشر فارس كَتَبَ مسرحيته **مفرق الطريق** *Divergence* بالفرنسية وبالعربية معاً؟

لعل مَنْ يبقى متألقاً منهم، إذ يستعاد اكتشافه بشكل أو بآخر، كُتّاب مثل قوت القلوب الدمرداشية، أو درية شفيق (ترجمت عنها نهاد سالم كتاباً بقلم سينثيا نلسون تحت عنوان **امرأة مختلفة**)، أما النجوم السواطع فهم بلا شك أندريه شديد، وجورج حنين.

***

ليس جورج حنين بحاجة إلى تعريف للقارئ العربي الآن، فقد نهض بشير السباعي مشكوراً بعبء ترجمة بعض نصوصه، والترجمة عنه، لن أفعل هنا إلا أن أترحم له نصاً لعله غير شائع (كنت ترجمت له في ١٩٥٤ قصائد لعلها من أولى ما ترجم له بعد حقبة **المجلة الجديدة** و**التطور** في آخر الثلاثينيات ومطالع الأربعينيات)، ومما ترجمت له قصيدته الذائعة الصيت، "لوكريزيا" Lucrezia المهداة إلى منير حافظ:

حمال بلا مراوغة

جمال يستعصي على الإيحاء أو الابتعاث

الأصابع تستحيل إلى تطريزات حتى ترتقي إلى الإحاطة بخصرك

صفحة تظل مفتوحة

الإصبع يظل مسدداً إلى موت العاشقين بالصدفة

في اللحظة التي يتضافر فيها كل شيء

على انتصار رذائلهما الخفية

تدور اللعبة بين العقيق والورد البري

بين المنجنيق والراية

بين المخدع وطائر "القاوند"

بين صمم أولئك الذين يعرفون وجلجلة أولئك الذين يرون

لم يبق الا الحكم على هذه المرأة

وتقاسُم نفاياتها

والحيلولة دونها وأن تمتد إلى خارج حظيرة جنسها الشريد

لم يبق إلا إعادة توجيه نظرها

شجرة "أشورى" المنهومة للرؤية

حتى انعقاد البلاط دون حراك

حتى التقبض النهائي للصورة على حافة العين

المصباح الأشهب يتوقف ويدور حول نفسه برصانة

حينما ينفذ إلى الغرفة زائر لا يبالي

وقد أُعلن عن موته شنقا مراتٍ عديدة

وعند اقترابه تكفّ اللعبة عن أن تدور

ولكن علامات مسمومة تظل باقية على كل الموائد

والمناديل الطائرة تحمل منذ الآن الحروف الأولى من اسمك حداداً

الطيور لزجة

عندئذ تنتصب لوكريزيا مثل سنبلة

وتتسع الغرفة كما يطير "الإبسنت"

وينفصل حجر عن واجهة حيوانيّة

بصرخةٍ ليليّة

ويحس المرء أن الزائر الخارجي سوف يتخلص من كل شيء

ويستعد كل امرئ لطقوس الاحتفال

نهدان بارزان يستقران على سرير صوّحته الشمس

لم يبق إلا الحضور عند تقلباتهما الأخيرة. (Moscatelli، ص ١٩٣)

ولعله من المقطوعات التي لم تترجم إلى العربية - أعني لم تعُد أو لم تُستعد - إلى لغتها الأصلية الكامنة، والمهدرة، طالما اعتنقت الرؤية أو الفكرة أو حملتْهما "لغةٌ" أخرى - من بين الإنتاج الغزير لجورج حنين هذه المقطوعة الملتبسة التي لعلها توهم بغير ما تقول:

عَوْدٌ إلى محاكم التفتيش Retour à l'inquisition

هذه اللحظة المفقودة عند الجميع إلا عندنا ليست الاستثناء، حَبّة الرمل هذه متفردة عندك وعندي معاً، حبّة الرمل هذه التي هي عصيّة على الريح،

ليست الاستثناء.

هذه التورمات البيض فى جدران شرايينا، أعضاء جنسية ليس لها أيام الآحاد، فلاحين تحت الوَبْل، صرخات معلّقة وراء البيبان، ليست هي الأخرى الاستثناء.

ذلك أنه لا يوجد استثناء إلا في عالم السباكين والمحاسبين عالم الأنابيب التي تخرّ والحسابات التى لا تستقيم، ينبثق الاستثناء عندئذ من ثقب في حوض الماء أو من حسبةٍ مغلوطة، وهو على الفور الأخطبوط الكبير المخوف ويندفع الناس إلى ممراتِ الملاجئ ويطالبون بقوانين استثنائية يحصلون عليها فوراً. ولكن الصخب يزداد، وحتى الصامتين تنغرس فى نخاع عظامهم صيحة "النجدة!" وتنتقل الصيحة بالصمت أو بالصخب سواء، بطقس القران أو بفعل مختلسٍ في ركنٍ معتم، ذلك أول درس يتلقاه ابن آدم عند سريره، تلك ضربة كعب الحذاء التي تؤكد الخوف.

أما نحن الذين نمارس الحاجة إلى الكمال

إلى العبارات كاملة السلامة

إلى مناشير النور كاملة السلامة

نحن نفتقد – فجأة – المعايير المكرّسة

تُعْوِزنا اللافتات وما هو موروث

هذا الهواء الطلق المرتبط بخطانا فيه خساسة شهود الزور

لستُ أنا الاستثناء

لستِ أنتِ الاستثناء

هنا الصخرة التى تشارف صفحة الماء

والصخرة الشامخة على الشط

وحروبنا المنهكة بعيداً عنا، أكفان كاملة. (Moscatelli، ص ١٩٠)

***

لعل ما ينبغى أن يثير الاهتمام حقاً هو العَوْدُ إلى سيرياليةٍ لم تفصح عن نفسها، بلغتها العربية إفصاحاً كاملاً في الأربعينيات، (مع أن رمسيس يونان، وفؤاد كامل، وكامل زهيري، كتبوا مقطوعات سيريالية قصيرة وشعرية) ثم أسفرت عن ذاتها فى شعْر السبعينيات وما بعدها، وكانت لها جذورها فيما أسميته "مدرسة الإسكندريةَ فى الأربعينيات،" عند شعراء مثل منير رمزي، وأحمد مرسي وكاتب هذه السطور، وفي القصّ المصري الحداثيّ على هينةٍ ورفقٍ ثم باقتحام واضح في السنوات الأخيرة.

ولكن السؤال الذي يقوم – بالضرورة – هل ثم علاقة مباشرة بين السيريالية المصرية باللغة الفرنسية في أربعينيات القرن العشرين، (وقد ترجم شيءٌ يسير منها عندئذ،

وكُتب فيها كذلك في تلك الحقبة بالعربية) وبين سيريالية هذه الأيام؟ وكيف تقطرّت هذه القيمة؟ أم أن القضية في النهاية هي قضية حساسية سيريالية كامنة وسافرة معاً في الروح المصري والشرقي عامة ، تأمّلْ أهزوجة "يا طالع الشجرة" الشعبية وحكايات **ألف ليلة وليلة**...

هل تلك حساسيةٌ عريقة إذن، ومنافية بطبيعتها - لحسن الحظ - للسائد الرائج التقليديّ؟

***

في إحدى الليالي الباريسية، وغير بعيد من مون ساكرپان في الحي اللاتينى، وعلى وجه الدقة في شقة صديقي سامي علي الحميمة، في البيت التاريخي الذي كان يقطنه بروسپير ميريميه مؤلف **كارمن** ذائعة الصيت، في غمار الحديث الشجي وفي العبق اللذيذ الذي يتصاعد في الروح من نبيذ فرنسي معتق، جاءت سيرة شاعر مصري يهودي كان قد أقام حيناً في الاسكندرية، وهو أيضاً صديقٌ لم ألتق به قط، وإن عرفه أصدقاء مقربون إليّ، هو إدمون حابيس (والذي يعرف أحياناً باسم إدمون اليابس).

تبدو الآن صفة مصري يهوديّ كأنما هى نابية عن الأسماع، أو منافية - بشكل غير واضح - لروح الوطنية، أو كأنما هي نوع من أنواع التطبيع المرذول والمرفوض.. ولا علاقة من أي نوع بين الأمرين: إن "اليهودي المصري" حقيقة وطنية لاشك فيها، مهما غطّت عليها شعارات مجلجلة كثيرة هي في الغالب مجرد طنين أجوف.

وإدمون جابيس (مثل شحاته هارون، وريمون دويك، وصادق سعد [ايزيدور سلڤادور ساليتيل]، وجاك حسون، وغيرهم) ينتمي إلى تلك القبيلة التي انقرضت أو أوشكت على الانقراض. ولد في القاهرة فى ١٩١٢ ومات فى باريس ١٩٩١.

ولكنه لم يشعر بأنه "فرنسي" قط، مع أنه كان بين أصدقاء كثيرين فى باريس، كما أنه لم يفكر قط في أن يذهب إلى إسرائيل. قال في حديثٍ له ما نقوله جميعاً، على التقريب. "أحس أن كل كاتب، كل مبدع، يحيا فى نوعٍ من المنفى" (جابيس مع Auster، ص ١٢).

ويعبر عن ذاته قائلاً:

> أحس أنني ضائع قليلاً في باريس .. إنها ليست مشهدي، ليست مكاني، ليست مكاني الحقيقي.. إن "الكتاب" قد أصبح هو مكاني الحقيقي ... لقد نشأت في مصر وتزوجت في مصر، كتبت قصائد فى مصر.. ولكنني دائماً عشت على الهامش، مع أن قصائدي الأولى كانت قريبة جداً من السيريالية، وكان لى أصدقاء كثيرون سيرياليون، پول إيلوار مثلاً كان متحمساً جداً لأن أنضم إلى الجماعة (السيريالية) وأن أشارك مشاركة نشطة في الحركة لكنى رفضت دائماً أن أنضم إلى أية جماعة من أي نوع، ومن البدايات الأولى أحسست أن المخاطر التي يأخذها الكاتب على عاتقه يجب عليه أن يأخذها

وحده. (جابيس مع Auster، ص ١٢، ص ص ٨-٩)

وعندما سئل: "هل كانت فكرة إسرائيل مغرية لك قط؟ هل فكرت بين ١٩٤٨ و١٩٥٦ مثلا في أن تذهب إلى هناك؟"

أجاب بحسم: "لا. أبداً. لم أفكر في إسرائيل باعتبارها حلاً للمشكلة .. أعتقد أنه من الخطأ اعتبارها الإجابة ... ." (جابيس مع Auster، ص ١١)

واستطرد:

> عندما جئت إلى فرنسا كان ورائي أربعة عشر عاماً من الشعر وعندما صدر كتابي كنت سعيداً بالطبع لكني أحسست أن شطراً من حياتي قد انقضى، وأن صفحة قد طويت، كأنما كنت أعيش من جديد تجربة الصحراء.. كأنني فجأة وصلت إلى صفحة بيضاء. (جابيس مع Auster، ص ١٢)

في القليل الذي قرأته من عمله الضخم وأشعاره المتدفقة أحس أنني أتفق تماماً مع ايريك دينقر الذي قدم ترجمة لكتاب له وعنه بعنوان **كتاب الأسئلة** *Le Livre des Questions* عندما قال ما معناه إننا نحس عند جابيس ذلك الحس بالغضب الخلقيّ، وذلك النزوع نحو الحدود أو التخوم الميتافيزيقية، وأن مفهوم "الكتاب" يستحوذ عليه باعتبار الكتاب هو الحياة وهو الموت وهو الكلمة في الصحراء، والصحراء في الكلمة، والفجوة التي لا عبور لها بين الدالّ والمدلول، وأن ذلك لا يتأتى عن قراءات نظرية أو تراثية يهودية، بل إنه اكتشف ذلك في أثناء ومن خلال فعل الكتابة نفسه.

ليست هذه الكلمات بأي حال تقييماً أو عرضاً لكتابات جابيس التي تتحدى التقييم أو العرض (بعد قصائده الأولى)، لا بغزارتها فحسب بل باستحالة تصنيفها فلا هي بالشعر ولا بالقص، لا هي بالتفلسف ولا هي مستلهمة من تراثه، لا هي بالدراما ولا بالنجوى، فلعلها من أقرب الكتابات إلى ما أسميته "الكتابة عبر النوعية."

ولا يبقى إلا أن أحاول أن أعطي مذاقاً لكتابته في ترجمة لا يعوزها التهوّر لإحدى مقطوعاته بعنوان "ثبات الزمن" في **كتاب المشابهات** *Le Livre des Ressemblances*:

> ثبات الزمن هو مرور الزمن في كرّه وفرّه من أمام الزمن، وهو فرٌ من أمام كل انقضاء، أنني في مكان آخر. وأتيح للمكان الآخر أن يكون هنا. إن الزمنين في المكان الآخر وهنا هما نفس الزمن يفرّ من فرّي. زمن المكان الآخر يفر من المكان الآخر ليلحق بزمن الـ "هنا". وزمن الـ "هنا" يفرّ من مكانه ليصبح زمن مكانٍ آخر. ومن ثم فإن الزمن هو إحالة مستمرة للزمن إلى زمن آخر. الإحالة تلغي الزمن، الزمن الملغيّ هو - كذلك - الزمن الثابت.

> الخواء، الموت، العدم تقع خارج الزمن، ولكن خارج الزمن هذا ليس إلا الزمن مدفوعاً به إلى خارج، زمن الخارج - (أو الخارج عن الزمن) ليس إلا زمن الكتابة، يلوح أن شيئاً ما لا حراك به، مادام قد كتب، ثبات الحرف، ثبات الحرف المنطوق، الكتاب يحمل ثقل ثبات حروفه، ثقل فرارها من الفرار وتثبّت متحرك، الثقل الساحق لكل الفضاءات التي تحتويها الحروف.
> (Jabès في *Ressemblances*، ص ١١٣)

إن تحدي الزمن هى خصيصة مصرية أصيلة.

وصحيح أن تيمة الزمن قد شغلت الكتاب والمفكرين - والناس - طويلاً، فى كل مكان، ولكن لعلها من القضايا التى استأثرت باهتمام المصريين خاصة، في تحديهم لمرور الزمن بإقامة الأهرام والصروح وبتخليد الجسوم بالتحنيط، وبابتعاث الحياة بكل ما فيها، من رسوم القبور، حتى تبقى وتستمر فيما وراء الموت.

قارن التأمل الصعب الذي كتبه جابيس عن الزمن أو اللازمن مما يكاد يقع فيما وراء اللغة بشيء من أشعار صباه التي كتبها في القاهرة، من مثل "أغنية صغيرة للمياه الشفافة":

"المارد يقطف النجمة فتحترق يداه، والقزم يصطاد النجمة فتثلج يداه، يديران ظهريهما لأحدهما الآخر حتى الصباح لأن أحدهما ينير المياه بينما الآخر يطفئها" (Moscatelli، ص ١٩٩).

أو اقرأ معى هذه المقطوعة التي أهداها إلى جورج حنين، بعنوان "أغنية للضحك بين اثنين":

> الضحك فى الماء، هل تعرف ماذا يفعل؟ إنه يُضحك الماء. وهو حريص على أن يكون نظيفاً لكي يُذلّ الضحكات التعسة الأخرى التي ليس عندها صابون ولا ماء وإنما قَمْلٌ في شَعْرها. الضحك أبيض تماماً، كما لو كان كابوريا مروّضة، يومئ برأسه، أظن أن ذلك يعني "صباح الخير" هو يومئ بيده، أظن أن ذلك يعني "وداعاً" يحاول أن يغمض عينيّ، لأنه خجول، لست أنا الذي أسيء إلى الضحك، ذلك أنه أوشك - ذات مرة - أن يُغرق نفسه.
> (Moscatelli، ص ٢٠٠)

أين هذه المعابثات اللغوية المرحة التي وسمت شعره القاهري من هذه المقطوعة التي جاءت فى **كتاب المشابهات ٣**:

لعل العتبة هي الموت

امتد طريقٌ أمامه: الطريق نفسه على الدوام

أحس أنه لم يغادره قط

ألم يكن مقيماً في أي مكان حتى الآن ، حقاً؟

أسماءٌ غائبة لها رنين في ذاكرته: مدن، وقرى، وبلاد ، وصحاري...

كان قد كفّ عن أن يسائل نفسه كيف استطاع أن يسير طول ذلك الوقت.

كان يحس بغموض، أن العتبة في متناول يده، وأن الأفق الذي كان يحتمي وراءه، لم يكن - حيث الخواء يدمرّ الخواء - إلا صفحة من الأبدية يجب أن تطوى.

صفحة من الكتابة تماثل الفجر - يومٌ كاملٌ يعاش - بمجرد أن يظهر، يدير ظهره للفجر

مثل الليل، كذلك، إذ يدير ظهره للظل، يتبع الليل ما زال. (Jabès في *Ressemblances*، ص ٢٩١-٢٩٢)

***

أقدّر، إذن، أن هؤلاء الكُتّاب الكبار، ألبير قصيري، أحمد راسم، جويس منصور، وإدمون جابيس، إنما هم بالتأكيد مصريون بحساسيتهم الكامنة العميقة، فإذا كانوا لأسباب معروفة، قد وجدوا أنفسهم في أرض الغربة وفي لغة الغربة، فقد ظلوا مصريين قلباً، ولكن السؤال مازال قائماً، إذا سلّمنا بأن الأدب قوامه اللغة التي كُتب بها هل كتبوا أدباً مصرياً، أم يظل، ما كتبوا أدباً فرانكوفونياً، أي أنه - في نهاية التحليل - أدب فرنسي؟

ثبت المراجع

فرج، نبيل. **إعادة اكتشاف الناقد أحمد راسم**. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية للنقاد، ١٩٩٤.

نلسون، سينثيا . **امرأة مختلفة: دريّة شفيق**. ترجمة نهاد أحمد سالم. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

Auster, Paul. "Book of the Dead: An Interview with Edmond Jabès." *The Sin of the Book: Edmond Jabès*. Gould, Eric, ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 1985. 3-25.

Bedouin, Jean-Louis, ed. *La poésie surréaliste*. Paris: Éd. Seghers, 1964.

Cossery, Albert. *Les hommes oubliés de Dieu*. Paris: Éd. Charlot, 1946.

_______________. *La maison de la mort certaine*. Le Caire: Éd. Masses, 1944.

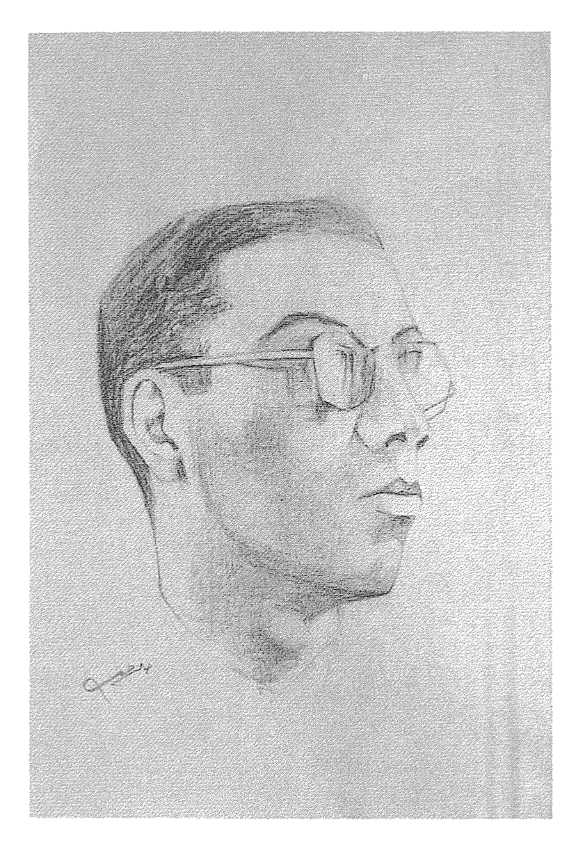
Jabès, Edmond. *Le livre des Questions*. Paris: Éd. Gallimard, 1963.

___________. *Le livre des Ressemblances*. Paris: Éd. Gallimard, 1991.

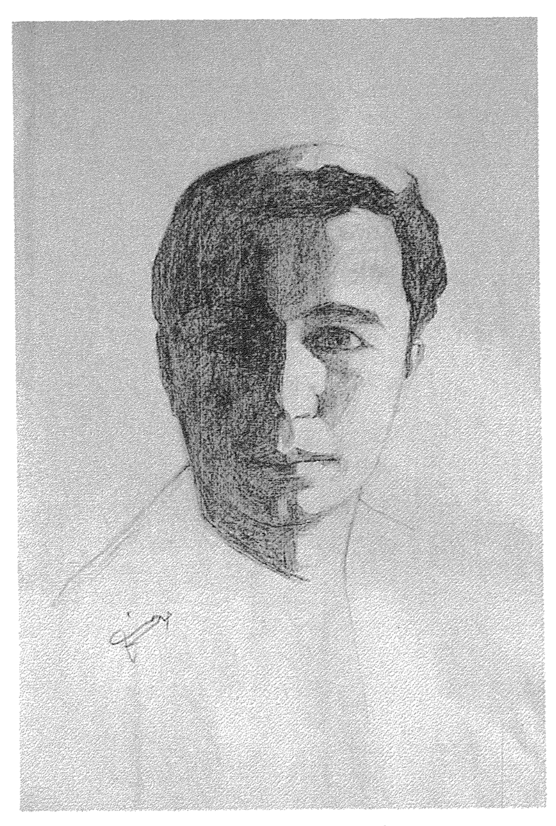
Moscatelli, Jean, ed. *Poètes en Egypte: Anthologie*. Le Caire: Les Éditions de l'Atelier, 1955.

Nelson, Cynthia. *Doria Shafik Egyptian Feminist: A Woman Apart*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996.

Rassim, Ahmed. *Le coffre aux épices*. Alexandrie: Éd. du Commerce, 1955.



جورج حنين **Georges Henein**



أحمد راسم Ahmed Rassim



جويس منصور Joyce Mansour



إدمون جابيس Edmond Jabès

جورج حنين: نموذجاً لسيريالي مصري

بشير السباعي

خلال السنوات الأربع عشرة الأخيرة، عاد جورج حنين (١٩١٤-١٩٧٣) إلى بؤرة اهتمام الطليعة الأدبية في مصر، بعد أن كان النقد المحافظ قد حاول استبعاده من تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة متذرعاً بواقع أن جورج حنين كان كاتباً فرانكوفونياً أساساً، وكأن الفرانكوفونية المصرية ليست جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الثقافة المصرية منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الآن، فاعلاً في التطور العام لهذه الثقافة. ويقدم هذا البحث إسهام جورج حنين في سياق تاريخي ثقافي مصري وأممي مستشهداً بما كتبه في اقتباسات قد تبدو طويلة، لكنها ضرورية في حالة مثقف من الصعب على كثيرين العثور على أعماله، بلغتها الفرنسية أو بترجمتها العربية.

*

من المعروف أن بروز القاهرة الكوزموبوليتية يرجع إلى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، مع تدفق أعداد كبيرة من المهاجرين الأوروبيين إلى مصر تحت تأثير ظروف وملابسات دولية ومحلية جد متباينة. وقد ترتبت على هذا التدفق نتائج مهمة على أكثر من مستوى، إلاّ أن ما هو مشترك بين هذه النتائج هو أنها قد أدرجت البلاد في سيرورة تطور متفاوت ومركب واضحة، خاصة على المستوى الثقافي.

ويبدو أنه لولا هذه السيرورة لكان من المحتمل تماماً أن لا تظهر حركة سيريالية في مصر شبه متزامنة مع الحركة السيريالية في فرنسا في الوقت الذي كان النزاع فيه محتدماً بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية في الشعر العربي. فالواقع أن وجود جماعة فرانكوفونية مهمة في مصر، مصرية ومتمصرة وأجنبية، بما لها من مدارس وصحافة وجمعيات ثقافية هو الذي يفسر، جزئياً، ظهور حركة سيريالية في مصر منذ الثلاثينيات من هذا القرن. وكما هو متوقع في مثل هذه الظروف، فإن الحركة التي انبثقت في الوسط الفرانكوفوني المثقف كان من الطبيعي أن تجد لها أنصاراً بين صفوف العناصر الطليعية من المثقفين المصريين الذين لا ينتمون إلى هذا الوسط وإن كانوا على اتصال به عبر قنوات عديدة.

ومن بين الجمعيات الثقافية الفرانكوفونية، كانت جماعة "المحاولين" التي تأسست في القاهرة في عام ١٩٢٨، بمبادرة من عدد من المثقفين، هي الأنشط والأكثر احتكاكاً بالتيارات الطليعية في الثقافة الأوروبية الغربية، خاصة الفرنسية. وكان لسان حالها مجلة *Un effort* (**محاولة**) منبراً متميزاً للتعريف بهذه التيارات وللتفاعل معها. وقد أسهم في هذه المجلة عدد من أبرز ممثلي الثقافة الفرانكوفونية في مصر الذين أغنوا نشاط الجماعة،

من جهة أخرى، بمحاضراتهم، كما استقبلت الجماعة عدداً من ممثلي التيارات الأدبية الطليعية الأوروبية الغربية وأتاحت لجمهورها فرصة إجراء حوارات مباشرة معهم. وعندما رجع جورج حنين إلى القاهرة من باريس في عام ١٩٣٤، شارك في نشاط الجماعة المذكورة وأصبح واحداً من أبرز الكتاب المسهمين في مجلتها.

*

ولد جورج حنين في القاهرة في ٢٠ نوفمبر ١٩١٤، وكان والده صادق حنين باشا دبلوماسياً وواحداً من كبار رموز الارستقراطية المصرية في العهد الملكي في العشرينيات، أمًا والدته، ماريا زاناللي، فهي من أصل إيطالي. وقد لحق جورج بوالده إلى مدريد في عام ١٩٢٤، عند تعيين صادق حنين باشا سفيراً لمصر لدى أسبانيا. وعند انتقال الوالد إلى روما في عام ١٩٢٦، التحق جورج حنين بليسيه شاتوبريان ثم أقام مع والدته في فرنسا اعتباراً من عام ١٩٣٠ حيث التحق بمعهد باستور في نويي، وبعد حصوله على شهادة البكالوريا، اتجه إلى دراسة القانون.

*

عندما عاد جورج حنين إلى القاهرة في عام ١٩٣٤، نشر كوميديا أسبانية تحت عنوان **تتمة وخاتمة**، ثم سارع إلى الارتباط بجماعة "المحاولين" التي كان بوسعه أن يجد بين صفوفها شركاء في الفكر لعل أبرزهم هو جوزيف حبشي (جو فارنا) الذي نشر، بالاشتراك معه، في عام ١٩٣٥، كراساً يحتوي نصوصاً سجالية تحت عنوان *Le rappel à l'ordure* (**التذكير بالقذارة**)، وهو عنوان ساخر من كل دعوة إلى الالتزام بالنظام، وقد اعتبر أحد النقاد الكراس آنذاك علامة مميزة في تاريخ الحياة الأدبية المصرية، وذلك بسبب أسلوبه الحداثي في نقد الأباطيل السائدة.

ومنذ أوائل عام ١٩٣٥، يتجلى تقارب جورج حنين مع السيريالية. فقد نشر في مجلة *Un effort* مقالاً تحت عنوان "De l'irrealisme" (عن اللاواقعية) يشدد فيه على أهمية السعي إلى اكتشاف موارد العالم الباطني للفرد:

> ... ما من شيء عديم الجدوى كالواقع... فلماذا إذاً نبحث عن الحقيقة في المكان الذي لا وجود لها فيه، في الخارج، بينما لا يجري مجرد السعي إلى اكتشاف الموارد الباطنية؟ إن العالم الحقيقي الوحيد هو العالم الذي نخلقه في أنفسنا، العالم الصادق الوحيد هو العالم الذي نخلقه ضد الآخرين... فلنمض إلى الأمام في اتجاه اللاواقعية، فهي حيلة مبتكرة بالنسبة إلى الواقع، وحقيقة بالنسبة إلى الأنا، إلى الأنا القصوى... اكتبوا أي شيء يحدث لكم على المستوى الباطني، ولا يستثيره أي مؤثر خارجي وليس بالإمكان نقله أو استخدامه في العالم الخارجي.[١]

وفي مارس ١٩٣٥، ينشر في المجلة نفسها حكاية لا واقعية تحت عنوان "Le Noumene évadé et ressuscité" (النومين هارباً وعائداً إلى الحياة) تمثل المحاولة

الأولى من جانبه لتطبيق تكنيك الكتابة الأوتوماتية. وفي فبراير ١٩٣٥، في مقال عن **أجراس بال** لأراجون، يوضّح في المجلة نفسها مفهومه لماهية العمل الأدبي:

العمل الأدبي ليس أفيشاً انتخابياً. هذا لا يعني أن الأدب يجب أن يكون غير سياسي. ليس هناك ما هو أقل صدقاً. إن ما يجب إبرازه هو أن الأدب يحتفظ بحق عقد صلة مع جميع عناصر الحياة، ومن ثم مع السياسة من حيث هي أحد هذه العناصر، شأنها شأن الرياضة، أو العلم أو الصناعة. لكن الأحوال تسوء حين لا يلتفت الكاتب إلى السياسة ولا يرصد الحياة الاجتماعية إلاّ لحساب حزب أو برنامج. إن ما يقوم به عندئذ هو الدعاية. ومن الممكن أن يقوم بذلك على نحو رائع أو بصورة بائسة. وليست لذلك أهمية تذكر. فمن المفروض أن الكاتب يربض على قمة يُقَيِّمُ منها المجتمع والسياسة والإنسان تقييماً حراً. والحال أن الداعية لا يحكم من أعلى إلى أسفل، وإنما من أسفل إلى أعلى، فهو في السياسة لا يرى سوى الحزب، وفي الإنسان لا يرى سوى المتحزب، وهو يظل في جميع الأحوال تحت الإنسان.(٢)

ومنذ أكتوبر ١٩٣٥، يظهر انحياز جورج حنين السافر إلى السيريالية، في مقال حول انتحار رينيه كريڤيل:

لو نظرنا إلى السيريالية عن قرب كاف، فسوف نجد أنها تمثل المحاولة الأكثر طموحاً في عصرنا الموجهة ضد التجهيلية. لقد رصدت وأتاحت لنا رصد أصوات جديدة وأساسية، أصوات من وراء الذاكرة، أصوات من وراء الوعي... إن السيرياليين غير المكتفين بالدعوة إلى حرية الفكرة قد عملوا على استثارتها.

وهو يوضح في هذا المقال رؤيته لدور المثقف:

تحاشي التناقضات، مواجهة المتناقضات دون التغلب عليها، التغلب على التناقضات دون إزالتها، تلك هي المواقف الثلاثة الكبرى التى يصطف حيالها جميع مثقفي عصرنا متمايزين فيما بينهم: أخذ أجازة من العالم، إدراك العالم، امتلاك العالم. وأية مرحلة لا تستبعد الآخرين، فالانتقال مسموح به، وضروري، ولكن في اتجاه واحد فقط. ذهاب دون إياب... ما أكثر الكتاب الذين يؤثرون الرحيل على إفساد الروح وعلى تعفين الروح للروح. لقد كان كريڤيل واحداً من هؤلاء الكتاب.(٣)

والحال أنه مع تبلور مفهوم جورج حنين عن دور الكاتب الذي يتمثل في فهم العالم سعياً إلى تحويله تحويلاً جذرياً، يقرر الكاتب المصري الارتباط بالتجمع السيريالي الباريسي ويرسل رسالته الأولى إلى أندريه بريتون.

*

في ٤ فبراير ١٩٣٧، ألقى جورج حنين محاضرة مهمة حول "حصاد الحركة السيريالية"، قدم فيها تعريفاً للسيريالية من حيث هي مغامرة تهدف إلى تغيير الحياة، وقد نشرت المحاضرة في أكتوبر من العام نفسه في مجلة *Revue des conferences françaises en orient* وأصبحت متاحة للجمهور القارئ بالفرنسية في مصر.

وفي ٢٤ مارس ١٩٣٨، ألقى الشاعر المستقبلي الإيطالي مارينيتي محاضرة في نادي جماعة "المحاولين". وقد انتهز جورج حنين هذه المناسبة للتنديد بالمنتجات الأدبية للفاشية وبتواطؤ الشعر مع الإمبريالية الإيطالية. وترتبت على مداخلة حنين أزمة بين صفوف الجماعة أدت إلى انشقاق الأخير وأنصاره عليها، وباتت الحاجة إلى تكوين جماعة جديدة ملحة بشكل متزايد.

ومن المعروف أنه بينما كان جورج حنين يدعو، منذ منتصف الثلاثينيات، إلى اكتشاف موارد العالم الباطني للفرد، كان عدد من المثقفين المصريين الشباب يدعون، بشكل مستقل عنه، إلى تحرير الإيروس. وكان هؤلاء الأخيرون يلتقون كل مساء في قهوة "النورس" بالقاهرة، منذ عام ١٩٣٢، ويناقشون حالة الثقافة المصرية المعاصرة ومشاريع المستقبل، مشددين على نقد الأخلاق الاتباعية السائدة. وفي عام ١٩٣٦، نشر أنور كامل (١٩١٣-١٩٩١)، أحد هؤلاء المثقفين، كتاباً تحت عنوان **الكتاب المنبوذ**، شجب فيه الشرائع والأعراف السائدة التي تكبت رغبات الفرد الأصيلة ودعا إلى تحرير تلك الرغبات. وقد صودر الكتاب فور صدوره، إلا أنه دخل تاريخ الأدب المصري المعاصر باعتباره أول تجليات إبداع الهامشيين المتمردين على الأخلاق البورجوازية المرائية.

وفي تلك الأثناء، كانت تنشط في مصر مجموعة من الفنانين التشكيليين الطليعيين المتأثرين بالسيريالية إلى هذا الحد أو ذاك، وقد برز بينهم رمسيس يونان، الذي نشر في عام ١٩٣٨ كراساً تحت عنوان **غاية الرسام العصري**، أوضح فيه أن السيريالية هي دعوة إلى ثورة اجتماعية قبل أن تكون مذهباً فنياً. وهكذا توافرت مجموعة من الشروط التي تسمح بتكوين جماعة جديدة.

على أن تطوراً حدث في المكسيك هو الذي أدى إلى تحويل الرغبة في تكوين جماعة جديدة توحد جهود المبدعين الطليعيين إلى تحرك ملموس نحو تكوين مثل تلك الجماعة. فالواقع أن استشعار أندريه بريتون وليون تروتسكي لواقع أن معطيات زمن الرجعية (صعود وترسيخ الستالينية والفاشية وسحق الثورة الأسبانية) إنما تؤدي إلى تدمير شروط الإبداع الحر، قد دفع الشاعر الفرنسي والثوري الروسي المنفي في المكسيك إلى إصدار بيان يدعو إلى فن ثوري حر وإلى إنشاء اتحاد أممي للفن الثوري الحر. وقد صدر البيان في كويواكان في يوليو ١٩٣٨، وسرعان ما وجدت الدعوة إلى إنشاء اتحاد أممي للفن الثوري الحر تجاوبات عملية في المكسيك وفرنسا وبلجيكا. وكان من الطبيعي أن يؤيد جورج حنين البيان الذي كان قد أكد: "في مجال الإبداع الفني، يجب للخيال أن يهرب من كل كابحٍ، ولا يجب له

تحت أية دعوى أن يسمح لنفسه بالانصياع لأية قيود... إننا نؤكد عزمنا الحاسم على التمسك بمبدأ الحرية الكاملة للفن."(٤)

وفي ديسمبر ١٩٣٨، صدر في القاهرة بالفرنسية وبالعربية بيان تحت عنوان: "يحيا الفن المنحط!" حرره جورج حنين. وقد استعاد هذا البيان تيمات بيان كويواكان ووقع عليه ٣١ مثقفاً يحيون في مصر وينتمون إلى جنسيات مختلفة وإن كان أغلبهم من المصريين والمتمصرين. وكان البيان قد شدد على أمية الفن حين قال: "نحن نعتقد أن التعصب للدين أو للجنس أو للوطن، الذي يريد بعض الأفراد أن يخضع له مصير الفن الحديث، ما هو إلاّ مجرد هزء وسخرية."(٥)

*

قبل شهر واحد من صدور بيان "يحيا الفن المنحط!"، كان جورج حنين قد نشر في باريس مجموعته الشعرية الأولى *Deraisons d'être* (**لامبررات الوجود**). وفي رسالة إلى جورج حنين من باريس بتاريخ ٤ ديسمبر ١٩٣٨، كتب هنري كاليه، الروائي الفرنسي، عن قصائد هذه المجموعة:

> كنت أعرفها كلها تقريباً. لكن القصيدة التي أفضلها هي قصيدة "عدم التدخل"، ثم قصيدة "سان لوي بلوز". الاثنتان ربما بسبب هذا النبض، خفقات القلب تلك التي تصوغ إيقاعهما. أنت هنا غارق في الحب، في الدم، في الصديد، في الحياة.(٦)

وفي ٣٠ أبريل ١٩٣٩، تنشر الناقدة مارسيل بياجيني مقالاً حول مجموعة جورج حنين الشعرية الأولى، تؤكد فيه:

> إن حنين يملك كل مواهب الكاتب بالإضافة إلى موهبة أخرى: الشجاعة.... وبوسعه، إذا ما تعين عليه ذلك، أن يخترق الحوائط. إنه يتظاهر ويؤكد ويتمرد. وهو يرفض بصورة مطلقة أن يعتبر أي وضع "ثابت الأركان." وبالنسبة له، لم تعن قط كلمة convention غير المعنى الذي أعطى لها في زمن الثورة الفرنسية [المؤتمر اليعقوبي، وليس التقاليد]، وعندما نرصد الأسلوب الذي جرت به الإساءة إلى هذه الكلمة، بإرغامها على أن تعني نقيض ما تمثله، يمكننا أن نفهم نضال حنين من أجل رد قيمتها الأصلية إليها، وذلك بمهاجمة القيم الحاضرة.... هكذا ترتبط قصائد حنين بالسيريالية، وهي حدث بدأ بكونه فرنسياً لكنه يضم الآن في تياره كتائب من الكتاب والفنانين من كل ربوع العالم.(٧)

في عام ١٩٨١، كتب ساران ألكسندريان بصدد مجموعة **لامبررات الوجود**: "إن

صفحة الكتابة، بالنسبة لسيريالي، هي موقع التقاء كل أنواع الحنين وكل الرغبات الإنسانية".[٨] وهو تعليق يشكل صدى لمفهوم جورج حنين للشعر، والذي كان الشاعر قد عرضه في محاضرة له في عام ١٩٤٤ تحت عنوان "Rayonnement de l'esprit poétique moderne parti de Paris" (إشعاع الروح الشعرية الحديثة ينبثق من باريس):

ربما جاز الاعتراف بأن الشعر يمثل تجربة المصالحة الوحيدة المحاولة عبر القرون. ففيه تكف الكلمة عن أن ترتد ضد الإنسان. وإنما، على العكس من ذلك، تزيده رحابة، تنتشله من هزيمته اليومية. الكلمة، شأنها في ذلك شأن الأشياء المحسوسة والحقائق الواقعية الحسية تقريباً، تساعد الإنسان على أن يعي اتساع رغباته، وكثمن شيطاني يتعين عليه سداده لقاء هذا الانتصار الأخير، تساعده بأن تعرض عليه بلا توقف أكثر هذه الرغبات غواية.

وبفضل هذه المصالحة يمكن للشاعر أن ينظر إلى ما وراء المرئى، أن يهدد بشكل لا يكل أبعاد حياته هو، أن يعرض صورة قصره على الشاشة الرديئة للآخرين، جاراً إياهم صوب ما تحسن الرغبة فيه، ما يحسن الحلم به، ما يحسن امتلاكه أو نسفه بالديناميت، ما يحسن سداده للحياة. فالشاعر، شأنه في ذلك شأن الساحر الذي تساعد تعاويذه على استثارة التجليات المنشودة، يسمى الكائنات والأشياء التى ينادي في آن واحد حضورها ونفورها على الأرض. وهو يسميها بشكل خاص، بانفجار يمضى من الرقة إلى العنف، وهو ما يشكل التأكيد الشعري.[٩]

وفي توفمبر ١٩٨٠، سوف يعود الناقد الفرنسي جان جاك لوتي إلى التوقف عند مجموعة **لامبررات الوجود** ومفهوم جورج حنين للقصيدة:

[إن عنوان المجموعة] هو عنوان يشكل في حد ذاته تحدياً بالفعل. والحال أن القصائد، مثلما هي الحال إلى حدٍ ما عند بريتون أو بريفير، إنما تتدافع كشلال من الصور غير المألوفة التي تتلاطم، ثم تنفجر كسهام نارية. لكن هذا كله بعيد عن أن يكون مجانياً أو اعتباطياً. فخلف السطور يتضح المراد: إن صورة خطية تتراكب على صورة أخرى، دون أن تطمس مع ذلك الصورة الأولى، بينما تظهر بالفعل صورة ثالثة وهلمجراً. ووراء المجازات الخاطفة، بالرغم من أنها جد مشوهة وجد شاذة، تبقى تيمة متصلة، هي تيمة الزمن. ذلكم هو الساحر العظيم - بحسب بودلير - والذي يحوِّل كل شئ، الأشخاص، الأشياء.. ويمكننا عندئذ أن نتساءل ما إذا لم تكن مجازات جورج حنين إعادات خلق لا نهائية للزمن. ولابد لنا من أن نسجل أنه في حين أن هذه الأخيرة بعيدة عن أن تدور في الزمن إلاّ أنها في الأغلب

متزامنة. إن القصيدة تتقدم وهي تنشر صورها مع اقتحامها المتواصل للأعماق. وهي تُنْتِجُ، عبر التتابع، أبعادها الخاصة.(١٠)

وهو ما يجيز لنا الرجوع باستفاضة إلى جورج حنين نفسه، في شرحه لمعنى ولاتجاه الصورة في شعره:

حتى يتسنى لنا، كما يشدد على ذلك ريمبو Rimbaud، أن نكون في المقدمة، حتى يتسنى لنا أن نستعيد من هناك في آن واحد ما له صورة وما ليست له صورة، يجب بشكل واضح وفي المقام الأول أن نتخلى عن كل ما يتعارض، في الأطر القديمة للشعر وللتعبير الشعري، بل ولأسلوب عمل الذهن، مع هذا السير نحو المجهول، مع هذا التجاوز لعالم تم تبويبه وتدجينه بحسب قواعد مقررة. وإذا كانت أشياء كثيرة قد بدت من قبل غير قابلة للتعبير عنها، أفلا يرجع ذلك ببساطة إلى أن الصور التي استخدمها الشعراء كانت قد وصلت إلى درجة تشبع لا تنتج غير صور مقفلة؟ ألا يرجع ذلك إلى أن الحاجات التي جرى اكتشافها فجأة والتي يتطلبها الحلم ومخيلة أصبحت منذ ذلك الحين فصاعداً حية بالنسبة لنفسها، بحيث أصبح العنان مطلقاً لكل شئ، قد فرضت تداعيات جديدة لصور توسِّع إحداها الأخرى على مدى البصر، لصور مفتوحة، لصورٍ نوافذ؟

هنا، من حقكم أن تتساءلوا: ما هو المقصود بـ"الصور المفتوحة" و"الصور المقفلة"؟ إن من شأن عدد من الأمثلة السريعة أن يسهم في إيقافنا على هذا الأمر.

كنموذج للصورة المقفلة، أقدم خاتمة هذا المقطع الشعري من لامارتين:

المساءُ يعيد الصمت

جالساً على هذه الصخور المهجورة،

أجد نفسي في موجة الفضاء

مركبة الليل التي تتقدم

فما الذي تقدمه لنا هذه الصورة: "مركبة الليل التي تتقدم"؟ لا شيء سوى ما هو مُجاز ومعترف به بالفعل. زحف الظلمات الرهيب على الأرض، حيث المركبة، في الشفرة الشعرية، هي الأداة التي ترتبط بشكل عادي تماماً مع فكرة المهابة. لكن ذلك لا ينشيء أية علاقة جديدة بيننا وبين الليل. والحق أننا لسنا بإزاء صورة بقدر ما أننا بإزاء تذكير. وهو تذكير ملون بإشارة جد عمومية لا يتوجب بعدُ أن يوجد مجال للعودة إليها. وهذه الصورة تنتقل على جانب من جوانب الليل تم اكتسابه وتقريره منذ زمن بعيد. وهو مقرر إلى حد بعيد بحيث إننا لا نجد مجرد إغراء في إعادة

التفكير فيه، مع الشاعر، حيث لا يمكننا أن ننتظر - لا نحن ولا الليل - شيئاً من وراء ممارسة طقسية تجري تأديتها تحت ضغط مبررات عتيقة للنظر، لا شك أن مراعاتها لا طائل من ورائها.

وفي هذه الحالة المحددة، تتقدم مركبة الليل ما شاءت أن تتقدم، بلا طائل، أمّا الشعر فإنه يتراجع إلى الوراء، يتراجع بشكل لا علاج له.

لننظر الآن في **فلاح باريس**، حيث تنتشر في باقات من الكريستال العبقرية الشعرية لأراجون الذي نحبه، والذي لم تكن قد أفسدته بعدُ تقلبات حياته وزوجته وحزبه. فما الذي نقرأه هناك؟ "على مدار عام كامل، شددتُ بنواجذي على شعور من السرخس. عرفت شعوراً من الراتنج وشعوراً من الزبرجد، وشعوراً من الهستيريا. شقراء كالهستيريا، شقراء كالسماء، شقراء كالتعب، شقراء كالقبلة... كم هو أشقر صخب المطر، كم هو أشقر غناء المرايا! من عطر القفازات إلى صرخة البومة، من دقة قلب القاتل إلى لهب - زهرة شجرات السنط، من اللدغة إلى الأغنية، ما أكثر الشقرات، ما أكثر الجنون... ."

ها كم إذاً، أليس الأمر كذلك؟، موجة من الصور المفتوحة، المفتوحة على ما لا نهاية له من العلاقات الجديدة - المثرية بين الكائن وأكثر ما يهمه في المرأة، في الطبيعة، في الحب. إن كل صورة من هذه الصور إنما تستقر في وجداناتكم وتمارس فعلها فيها. وخبرة المرء الشخصية، بقدر ما لا يكون المرء جثة بالفعل، سرعان ما تتخذ مظهراً جديداً من جراء ذلك. ثم إنها، بدورها، تحوز فرصاً لإنماء، أي لإثراء الرؤية الأولى التي تدين لها بزخمها. والحال أن أراجون هذا نفسه هو الذي يفصح لنا، في صفحة أخرى من **فلاح باريس** هذا نفسه، عن فضيلة الصورة المفتوحة التي، إذ تصل إلى أقصى انفتاح لها، تصبح الصورة السيريالية: "إن الرذيلة المسماة بالسيريالية هى عبارة عن الاستخدام الخارج عن الأعراف والمتقد العاطفة للصورة المدهشة، أو بالأحرى للاستفزاز المنفلت للصورة لأجله فى حد ذاته ولأجل ما يستتبعه في مجال تمثيل الانقلابات التي يصعب التنبؤ بها والتحولات الغريبة: لأن كل صورة، في كل لحظة، إنما ترغمكم على مراجعة الكون برمته."(١١)

*

كان صدور بيان "يحيا الفن المنحط!" في ديسمبر ١٩٣٨ هو المدخل إلى مبادرة جورج حنين وأنور كامل ورمسيس يونان وكامل التلمساني بتأسيس جماعة "الفن والحرية" فى ٩ يناير ١٩٣٩.

والواقع أن الارتباط بين البيان والجماعة كان من القوة بحيث إن عدداً من المعاصرين قد سموا الجماعة باسم "جماعة الفن المنحط".

وقد حددت الجماعة أهدافها في:

(أ) الدفاع عن حرية الفن والثقافة؛

(ب) نشر المؤلفات الحديثة، وإلقاء محاضرات وكتابة خلاصات عن كبار المفكرين في العصر الحديث؛

(ج) إيقاف الشباب المصري على الحركات الأدبية والفنية والاجتماعية في العالم.

وفاءً لفكرة بيان ديسمبر عن أهمية الفن، حرص جورج حنين ورفاقه على إتاحة العضوية في الجماعة لفنانين ولكتاب من مختلف القوميات، فضمت مصريين ومتمصرين وأوروبيين واعتبرت الموقف من الدين مسألة خاصة، فتواجد بين صفوفها مسلمون ومسيحيون ويهود وملحدون وريبيون، ولم تعط الجماعة أولوية للغة على حساب أخرى، فنشرت أعمالاً بالعربية وبالفرنسية وبالإنجليزية وأصدرت لساني حال لها، واحد بالفرنسية هو نشرة *Art et liberté* وآخر بالعربية هو مجلة **التطور**.

وفور تأسيسها، سارعت الجماعة إلى الوفاء بالمهام التي حددتها لنفسها. وكان جورج حنين قد كتب إلى هنري كاليه في يناير ١٩٣٩:

> إننا نضطلع هنا بنشاط كبير. وتبدأ جماعة "الفن والحرية" حياتها بالكاد والمصاعب - المادية أساساً - تعقد دربها الفتي. وقد اضطلعنا بترجمة منهجية للكلمات الأساسية حول موضوع "الدفاع عن الثقافة" والتي أدلى بها خلال السنوات الأخيرة جيد وهكسلي ومالرو، إلخ. وسوف يظهر الكراس الأول بالعربية في الشهر القادم.(١٢)

وفي فبراير ١٩٣٩، ظهر هذا الكراس المكرس لتيمة "الدفاع عن الثقافة" مرفقاً بدراسة معمَّقة حول عمل أندريه جيد بقلم جورج عزيز. وقد قدمت الجماعة نصوص الكراس بنداء موجه إلى الشبيبة المصرية - حرره جورج حنين على ما يبدو - حثهما فيه على الذود عن حرية الثقافة وعلى التخلص من كل أشكال الاتباعية والروح المحافظة. وقد انكبت الجماعة على تجهيز كراسات أخرى حول مواقف المثقفين من الثورة الأسبانية وحول الشعر الطليعي في الغرب، كما انكبت على تنظيم سلسلة من الندوات، خصصت الأولى بينها لمناقشة عمل فرويد والتحليل النفسي. وتعليقاً على هذه الندوة، كتب جورج حنين إلى هنري كاليه من القاهرة في ٤ ديسمبر ١٩٣٩: "لقد نجحنا في تنظيم ندوة تحية لعمل فرويد وقد تخللتها خطب نارية حارقة. لقد كان الجمهور رائعاً. كان الجميع من الشباب. وكانت الحماسة استثنائية."(١٣)

وفي شهر مارس ١٩٣٩، صدر العدد الأول من نشرة *Art et liberté*، وشدد المقال الافتتاحي، الذي حرره جورج حنين على ما يبدو، على أن:

> الفن في نظرنا لا يتألف من صور أو من أشكال منحوتة - فهو يمثل ما هو أكثر من ذلك بكثير، يمثل شيئاً آخر تماماً. فوراء جميع الترجمات الممكنة

للحيـاة، جـمـيع الأشكال المؤقـتـة أو الأبدية للشـعـور، جـمـيع الحـالات والإدراكـات، يمثل أسلوب حـياة، مـوقـفـاً هو فى آن واحد حيـوي وشعـوري وواع. فـالشيء المهم بالدرجـة الأولى عند الإنسـان هو نـوع من الأنـاقـة الأخلاقـية المعنوية يصـبح الفن بالنسبة له انطلاقـاً منها متاحاً بقدر ما يكون هو نفسـه قد اجتـاز عتبـته. والحال أن هذه الأناقة الأخلاقـية المعنوية التي يؤكد الفرد بها نفسه فى وجه قوى الفساد والإذلال، هى التى تجد نفسها في اللحظة الحاضرة معرضة للشجب من جانب بعض نظم الحكم العـازمة على اختزال الروح إلى أكثر الأوضاع بؤساً. وهذا البؤس الروحى الذي لا سابق له لا يتـمـاشى إلاّ بشكل بالغ مع البؤس المادي الذي ينزل بشعـوب برمـتـهـا محرومة من اللبن والزبد لكنها متخمة بالمدافع. فما يجري الآن هو تجريد الذكاء من جميع حقوقه؛ وحرمان الإنسان من امتلاك زمام مصيره. وأولئك الذين يهاجمون بحماقة لوحات رينوار أو كوكوشكا لا يمارسون ضراوتهم ضد أسلوب في الرسم بل ضد أسلوب في فهم الحياة وفى إفهـام الناس لها. لم يعد من حق أحد أن يحلم بصوت مرتفع لأن الحلم قد يعنى لدى الفنان (وهو يعنى بشكل عام) إرادة التحرر من واقع يتزايد غربة، إرادة تغيـير الوطن إلى الأبد. وفى مرحلة العزلة الثقافية التى أصبحنا فيها فى العالم، يجري النهى عن استيراد الحلم لاعتبارات كبرى تتصل بالانضباط الاجتماعى. ومن شـاجـال البـعـيـد إلى سلڤـادور دالي، فـإن كل نصـيب الحلم فى الرسم الحديث محكوم عليه بالموت... ونحن نعتقد أن هناك مجالاً للرد على هذا التدجين القذر للفن. نحن نعتقد أن هناك مجالاً لكي نحقق بأسرع ما يمكن اتحاد الكتاب والفنانين حول رجال وأعمال تبدو **غير قابلة للتوظيف** لحساب مجتمعـات بالية. وهذه الأعمـال وهؤلاء الرجال موجودون. وهم موجودون بشكل واسع بحيث إنه فى بلدان عديدة ليس لإدارات بأكملها من وظيفة سوى أن تحاصرهم وتحشد ضدهم، بالتناوب، الصمت والافتراء والإرهاب. إنهم ليسـوا موجودين وحسب، بل إنهم يظلون في عالم مسكون بالأشباح الدموية، الكائنات الوحيدة الحية حياة كاملة.

وإنها لواحدة من أقوى مفارقات الزمن الحاضر أن يتعين علينا المطالبة بالحرية الفنيـة، أي بشيء يوجد إجمـاع على اعتـباره طبيعـياً إن لم يكن مقدساً. وهى مفارقة يمكن توضيحها بسهولة مع ذلك لأنه بهذه الحرية نفسها يملك الفن إمكانية أن يكون مصدر خطر على مجتمع محدد. لأنه يستخدم هذه الحرية نفسـها **بالضرورة** استخداماً ناقداً **أكثر** بقدر ما أن النظم الاجتماعية أقل استعداداً للتسامح معه.(١٤)

وقد أشار مقال آخر إلى أصداء بيان ديسمبر ١٩٣٨، ودعا المثقفين إلى عدم الاكتفاء بالاحتجاج على الاتباعية وإلى تدشين نشاط واسع من أجل تعميم وتوضيح رؤى البيان وما يترتب عليه من مهام عملية.

وظهر في العدد مقال جورج حنين "خونة أسبانيا" الذي شجب فيه المسئولين عن هزيمة الثورة الأسبانية ودعا فيه إلى وضوح النقد ومن ثم قسوته: "ذلك أن عدد من يتوجب الثأر لهم يتزايد باستمرار."(١٥)

وفي يوم الأربعاء ٨ مارس ١٩٣٩، عقدت جماعة "الفن والحرية" اجتماعاً لجمعيتها العمومية حضره نحو ثلاثين شخصاً. وقد رأس الاجتماع السيريالى الإنجليزي رولاند پنروز الذي ألقى كلمة أكد فيها على أن الفن ينطوي على مجموعة متنامية بلا توقف من المواقف الإنسانية وأنه بقدر ما توجد أهمية لحماية فرص تطور الفرد تبرز الحاجة إلى خوض نضالات ضد الإيديولوجيات ونظم الحكم السلطوية التي يتزايد تهديدها لهذا التطور. وغنى عن البيان أن هذه الكلمة قد قوبلت بترحيب من جانب جورج حنين الذي حضر هذا الاجتماع وتحدث فيه إلى جانب كل من أحمد شرف الدين وأنور كامل وكامل التلمساني.

ويوم الخميس ٢٣ مارس ١٩٣٩، عقدت الجماعة اجتماعاً مفتوحاً للجمهور، حضره أكثر من خمسين شخصاً. وقد تحدث جورج حنين فى هذا الاجتماع عن حالة الشعر الحديث بينما تحدث جورج عزيز عن إسهام فرويد وتناول كامل التلمساني مسألة إسهام شباب الفنانين المصريين.

وفى شهر أبريل ١٩٣٩، عقدت الجماعة ندوتين حول مشكلات المجتمع المصري وإصلاح العادات المحلية.

وفى الشهر التالي، صدر العدد الثانى والأخير من نشرة *Art et liberté* (الفن والحرية) الذي ظهرت فيه كلمة حورج حنين حول أخلاق الرغبة والاشتهاء والتي انتقد فيها الموقف الرومانسى:

> يروق لعدد من الناس تصوير الشعراء والكتاب والفنانين الأكثر تقدماً فى زماننا على أنهم مواصلون للحركة الرومانسية. على أن تحليلاً نزيهاً وصارماً للعلاقات بين المحتوى الأدبي للقرن التاسع عشر والمحتوى الأدبى لعصرنا من شأنه أن يجبرنا على الاعتراف بوجود قطيعة فى الاستمرارية بين الاثنين. فالأدب الرومانسى ينطوي على التأمل الدائم من جانب ذاتٍ معينة للدراما الخاصة بها. فكل واحد يستغرق فى أحزانه وتمزقاته العميقة. إن أبسط ارتباك أخلاقي وأبسط مأزق مؤثر يصبحان قصيدة مثيرة للتوجع أو دراما من خمسة فصول لا يُحل شيء ولا يتم إنقاذ شيء فى ختامها. إن الرومانسية عاطفية وذاتية. فهى عاطفية بمعنى أن العاطفة تتطور عندها في حرية تامة دون أن تكف البتة عن هدهدة نفسها بأشكالها التي لا حصر لها، ودون أن تتطلب شيئاً غير مرآة يطيل المرء النظر فيها إلى نفسه، أو لا يرى غير نفسه. وهي ذاتية بمعنى أن الذات تعتبر الواقع الوحيد الجدير بالوجود – بمعنى أن الذات لا تهتم بالعالم بقدر ما أن العالم لا يهتم بها. وهكذا يصبح الإنسان وحيداً على الأرض. والأسوأ من ذلك، أنه يصبح وحيداً دون أرض.

ويبدو اليوم، ومنذ عشر سنوات، وذلك بفضل الدراسات النقدية التي قام بها رجال مثل أندريه بريتون وجاستون باشلار وهربرت ريد، أن الأدب والفن المعاصرين قد نبذا العاطفة لحساب الاشتهاء - الذات لحساب الموضوع. إنهما أدب وفن اشتهائيان وموضوعيان. والاشتهاء يتطلب إشباعاً فورياً وفائراً. وهذا الإشباع لا يمكن العثور عليه إلاّ في الموضوع وعن طريق الموضوع. واسمحوا لي بأن استشهد مرة أخرى بما قاله نيكولاس كالاس: "إن الصوت العاطفي هو، من الزاوية الاجتماعية، صوت محافظ، لأنه يكيف الإنسان مع الوضع القائم، أمّا الصوت الاشتهائي فهو وحده الصوت الثوري. إن العاطفة بالقياس إلى الاشتهاء هي انحراف للرغبة، لكن هدفنا لا يتمثل في حرف الرغبة بل في تحويل المجتمع من أجل تكييفه لرغباتنا... إن الفن ليس عاطفياً البتة، ليس أخلاقياً البتة، إنه ضد النظام القائم، ضد الطبقة السائدة، ضد كل اتباعية، ضد الكهنة من كل نوع ومن كل حدب وصوب، والبارثينون يثبت ذلك: إن الفن معمل بارود."

ويجري عموماً اتهام الكتاب والفنانين المعاصرين بالكلبية وبانعدام الأخلاق وذلك لمجرد أن الغالبية من بينهم يمارسون ويوصون بالبحث المنهجي عن اللذة وأنه تنبثق من أعمالهم بوقاحة أخلاق لا علاقة لها البتة بالأعراف المجازة تحت هذا الاسم - هي أخلاق الرغبة. إن الإنسان، والفنانين بشكل أدق، يخلقون لأنفسهم في كل لحظة موضوعات جديدة للإشباع.... [وهذا] اتجاه مشترك لدى جميع ممثلي الفكر الحديث تقريباً. وهو اتجاه عودة إلى الواقع ليس بوصفه شيئاً ناجزاً وجامداً بل بوصفه، على العكس من ذلك، شيئاً ديناميا قابلاً للتغيير وقابلاً للتحسين. ودون إدراك بالغ، فإن المثقف والفنان يجدان نفسيهما بذلك وسط معركة اجتماعية سافرة. فالمسألة التي تطرحها الحياة عليهما هي تحويل جميع مصادر البؤس إلى مصادر للمباهج. ولم يعد بوسعهما صرف النظر عن ذلك، فمن الآن فصاعداً، عن طريق الراديو والسينما والصحف - وهي وسائل للاتصال البشري رائعة وغير متوقعة - تصل إليهما فوراً أبعد علامات الشقاء ويصبح عليهما الرد عليها. وفي كتابه **الأمل**، فإن أندريه مالرو، وهو يتحدث عن ملحمة مدريد، يوضح لأحد شخصياته: "لقد عاش هؤلاء الناس على الأقل يوماً وفقاً لقلبهم". إن التعارض الشائع والكاذب بين الحلم والفعل قد طال أكثر مما يلزم. وعلى الفنانين والكتاب أن يناضلوا من أجل أن يكسب البشر حق الحياة دائماً وفقاً لقلبهم.(١٦)

ومن المثير للانتباه أن هذا العدد الأخير من النشرة الصادرة بالفرنسية قد احتوى على أول قصيدة نثر سيريالية عربية للمصور الشاعر فؤاد كامل، تحمل عنوان: "آلام بحث للعثور" وتتحدث عن حجرة سحرية رنانة تجتمع في داخلها كل القوى المحركة لشهوات النفس.

وبين شهري يوليو وأكتوبر ١٩٣٩، دار سجال بين الاتباعيين والسيرياليين على صفحات مجلة **الرسالة** القاهرية، ذات النفوذ الواسع في الحياة الثقافية العربية في ذلك الزمن، وقد تولى أنور كامل شرح أهداف جماعة "الفن والحرية" بوجه عام، بينما تولى كامل التلمسانى تقديم السيريالية إلى القارئ العربى، مذكراً بمحاضرة جورج حنين حول "حصاد الحركة السيريالية"، وصدَّر رمسيس يونان مداخلته في السجال بالاستشهاد التالي من تروتسكي: "يجب أن نحقق لكل إنسان نصيبه من الخبز... ونصيبه من الشعر."(١٧)

ومع توقف نشرة *Art et liberté*، لجأ السيرياليون المصريون إلى نشر مقالاتهم في مجلة *Don Quichotte* منذ أواخر عام ١٩٣٩ وخلال أوائل ١٩٤٠. وفى مقالاته المنشورة في هذه المجلة القاهرية، قدم جورج حنين كلاً من هنري ميشو وجاك ڤاشيه وهنري كاليه إلى القارئ المصري ونشر فيها سلسلة من المقالات حول حالة الشعر، ذكر في المقال الأول منها (٨ مارس ١٩٤٠):

> بما أن مسألة الحدود قد أصبحت مطروحة، فإن الشعر يصبح أداة التحدي الأكبر وما يشبه مرادفه. تحدي القوى الكونية وسيادة الموت والأسرار الأسطورية التى تحاصر حياتنا الأرضية... إن الشاعر إنما يتعلم الضحك وسط المقابر. وهو يستخدم الجنون كسلاح ضد بؤس العقل. ويستخدم الحلم كسلاح ضد فقر الواقع.(١٨)

بينما احتوى المقال الأخير منها (٢٩ مارس ١٩٤٠) على استشهادات شعرية أراد من ورائها توضيح أفكاره "حول سرعة الشعر الحديث قياساً إلى سرعة الشعر الاتباعي."(١٩)

وفى هذا العدد الأخير نفسه، نشر جورج حنين مقالاً آخر، حول كامل التلمسانى اختتمه بالإشارة إلى أمية الفن، مستعيداً بذلك تيمة أساسية لبيان ديسمبر ١٩٣٨.

*

كانت فكرة إصدار لسان حال عربي لجماعة "الفن والحرية" مثارة من جانب جورج حنين منذ البداية. فالواقع أن الجماعة لم تكن تنوي أن تكون جزيرة فرانكوفونية معزولة في حقل الثقافة المصرية الواسع، بل كانت تهدف إلى تحقيق انغراس واضح فى هذا الحقل، وهو هدف غير ممكن من غير لسان حال عربي للجماعة.

وفي يناير ١٩٤٠، صدر العدد الأول من مجلة **التطور** التي تولى أنور كامل رئاسة تحريرها. وقد شددت المجلة في مقالها الافتتاحي الأول على أنها لسان حركة فكرية جديدة تقاوم *الأساطير والخرافات وتحارب الروح الاتباعية التى تهدر قوى الأفراد*.(٢٠)

وفي ذلك الزمن، كانت مجلة **التطور** أول مجلة عربية ثقافية طليعية. وقد تولت تعريف القارئ بالاتجاهات الجديدة في الفكر والأدب والفن حيث نشرت مقالات عن فرويد والتحليل النفسي ونيكولا كالاس وبول إيلوار والفنون التشكيلية الحديثة ورؤى السيريالية حول الفن والحياة. ومن جانب آخر، كانت المجلة منبراً للنقد الاجتماعي، حيث نشرت مقالات

حول التفاوت الاجتماعي وأحوال المرأة والتعليم والمواقف التقليدية من الحب والجنس، كما وجهت انتقادات حادة إلى رجال الدين التقليديين وانتقدت الليبرالية والشمولية في آن واحد، سعياً إلى حداثة ديموقراطية. ومن جانب ثالث، نشرت المجلة عدداً من النصوص المترجمة لأدباء أوروبيين بارزين، كما نشرت ترجمات لأعمال إبداعية لجورج حنين وماري كاڤاديا ولألبير قصيري ونصوصاً شعرية وقصصية ومسرحية عربية لمبدعين مصريين.

وفي أوائل ١٩٤٠، كتب جورج حنين إلى هنري كاليه حول مجلة **التطور**:

إن النبرة التي توصلت **التطور** إلى الحفاظ عليها لا توجد الآن إلاّ في عدد من المجلات الأمريكية أو البلجيكية. والاستقبال الذي اختص به المثقفون المصريون هذه الرسالة الخارجة عن المألوف هو أحد الأسباب التي تحدونا، إن لم يكن إلى الأمل في المستقبل، فعلى الأقل إلى عدم اليأس منه تماماً.(٢١)

والواقع أن جورج حنين كان هو الدينامو المحرك للمجلة، فهو الذي قدم لها الدعم المالي الأساسي وهو الذي كتب عدداً من افتتاحياتها وساعد على صوغ توجهاتها وأسهم بالكتابة فيها عبر مجموعة من المقالات المهمة حول مسائل الأدب والفن وفي مجال النقد الاجتماعي. وقد شاركه في دعم الاتجاه الطليعي للمجلة كتّاب مثل رمسيس يونان وكامل التلمساني وعلى كامل وفؤاد دويدار وأنور كامل وعبد الحميد الحديدي الذي تحسسوا الحاجة الملحة إلى تجاوز حالة المجتمع المعاصر نحو آفاق جديدة تساعد على تحرير الإمكانات الإبداعية لدى الفرد وإنهاء الاغتراب.

والحال أن مقالاً تحت عنوان "هذا المجتمع!!" ظهر في عدد مايو ١٩٤٠ دون توقيع، وإن كان من الواضح أن محرره هو جورج حنين، قد لخص رؤية هؤلاء الكتّاب الطليعيين لأزمة المجتمع المعاصر:

لم يكن المجتمع - في عصر ما - في مثل حاجته اليوم إلى الإنصات إلى الإذاعات غير المنظورة التي تخفق بها الأجواء العميقة من القلب... إلى الإنصات إلى الرسالات الهامسة المنبعثة من مكامن النفس - من الأغوار البعيدة القريبة - وتلاقى ألف عقبة وعقبة لتصل إلى عالم الوعى... إلى الإنصات إلى الصوت الموحى الدافئ المتفجر من الينابيع الحارة الأولية، ينابيع الحياة.. وصوت الفن.

إننا نعيش في عصر إمّا أن يكون على شفا هاوية.. وإمّا أن يكون على أبواب عالم جديد... جديد، نحتاج معه إلى ولادة جديدة، إلى الرجوع إلى الجذور والبذور، إلى الدوافع والحوافز الكامنة، إلى القوى الأصيلة، إلى اللهب المقدس الذي اغتصبه "بروميثيوس" من الآلهة وأودعه في كل قلب...

عصر مضطرب، قلق، مفجع... أفنشهد نحن النهاية الدامية - الفصل

الأخير - لقصة لا مغزى لها، هي قصة تاريخ الإنسان... أم أنها البداية الدامية المريرة التي لا مفر من أن تمتحن كل وليد؟ كل شيء في أمر هذا الوليد يعتمد على ما في الجذور من قوة وذُخر... على ما في اللهب المقدس من حرارة... على ما فينا من شهوة الحياة.

بين المجتمع الحاضر المريض والجنين الذي يرتكض صراع... قوتان متعارضتان تتنازعان الوجود... قوة ظاهرة تأمرنا بإيصاد النوافذ وخمد الأنوار، والتحجب بالأقنعة، والفرار إلى الأماكن الآمنة... وقوة ثائرة تدفعنا إلى فتح نوافذ جديدة، وإشعال الأنوار الحمراء، وارتياد المجاهل الخطرة، والتجرد من الأقنعة...

الجو محمل بالأكاذيب الضخمة تذيعها الأبواق في كل ميدان وفي كل بيت..

ديكتاتورية السندات والأسهم تحتفل بعيدها المئوي...

يقررون مصير الناس في جلسات سرية..

صلة الإنسان بالإنسان عملة للتجارة..

العواطف لا تصرف إلاّ بإذن رسمي..

الشعر في منزلة المهربات..

إن صوت الفن في المجتمع الحاضر - الفن الصادق الرسالة - لا يمكن أن يكون إلاّ قوة إيجابية دافعة... قوة تخترق الجدران [لنتذكر حديث مارسيل بياجيني عن قدرة جورج حنين على *اختراق الحوائط*.] وتفتح *النوافذ*... تشعل المواقد في كل مكان وترتاد أخطر المجاهل.. تمزق الأقنعة، وتُغيرُ على الحدود.. كل الحدود..(٢٢)

الواقع إننا لسنا بإزاء مقال عادي، بل بإزاء ما يمكن اعتباره أول بيان ثوري للحداثة الجذرية في العالم العربي.

ومع توجهات كهذه، كان من المفهوم أن تقابل مجلة **التطور** بضغوط قوية من جانب الرقيب، أدت إلى اختزال حجم أعدادها الأخيرة ثم إلى توقفها نهائياً بعد صدور العدد السابع في سبتمبر ١٩٤٠ والذي تميز بنبرة اشتباك سياسي سافر مع المؤسسة حول حقوق العمال والفلاحين.

على أن هذه النبرة قد عادت إلى الظهور مجدداً من خلال منبر عربي جديد هو مجلة **المجلة الجديدة** التي كان سلامة موسى قد أسسها في عام ١٩٢٩ ثم تنازل عنها لجورج حنين ولرفاقه. فبين عامي ١٩٤٢-١٩٤٤ تولى رمسيس يونان رئاسة تحريرها لتتحول إلى **مجلة للكفاح الاجتماعي** أسهم أعضاء جماعة "الفن والحرية"، وعلى رأسهم جورج حنين، بالكتابة فيها. وطبيعي أن الرقابة لم تسكت على هذه المحاولة الجديدة لإحياء نبرة النقد الاجتماعي الجذري الذي أخذ ينهل بشكل ملحوظ من ترسانة الأفكار الماركسية الثورية المضادة

للستالينية. وفي عام ١٩٤٤، صدر أمر من الحاكم العسكري العام بوقف المجلة المتمردة التي تسعى إلى "تغيير الحياة".

على أن الدعوة إلى انتخابات نيابية جديدة في أواخر ١٩٤٤ وأوائل ١٩٤٥، قد أتاحت فرصة جديدة أمام السيرياليين المصريين لتوسيع النشاط الدعائي والتحريضى حول تيمة التغيير. فقد آزر السيرياليون الحملة الانتخابية للمرشح الاشتراكي الوحيد فتحي الرملي. وتزعم جورج حنين مسيرة ترفع شعارات اشتراكية وتردد النشيد الأممى الذي ترجمه رمسيس يونان إلى العربية لهذه المناسبة. وفي أواخر العام، ساعدوا على نشر وتوزيع كراس لأنور كامل تحت عنوان **لا طبقات**.

وبحلول عام ١٩٤٦، انحاز السيرياليون المصريون وعلى رأسهم جورج حنين إلى أطروحات الأسبانى جرانديزو مونيس الذي انشق على الأممية الرابعة معتبراً أن لا فرق هناك بين الاتحاد السوفييتي والدول الإمبريالية الغربية. وقد وجد هذا الانحياز تعبيراً عنه في كراس أنور كامل **أفيون الشعب** الصادر في أواخر ١٩٤٨، وهو أول كراس عربى يحتوي نقداً جذرياً للستالينية من منظور يساري. والواقع أن منطلقات هذا الكراس كانت قد ظهرت بشكل جنيني في بيان كتبه في عام ١٩٤٨ جورج حنين ووقع عليه إلى جانب الأخير حسن التلمساني ورمسيس يونان وكامل زهيري والمحامي الشاعر عادل أمين، وهو بيان تصدرته عبارة كارل ماركس: "بذرت المردة فحصدت البراغيث"[٢٣] وقد أعاد أنور كامل إثبات هذه العبارة نفسها على رأس كراس **أفيون الشعب**.[٢٤]

*

بين عامي ١٩٤٠ و١٩٤٥، نظمت جماعة "الفن والحرية" مجموعة من معارض الفن الحر الجماعية والخاصة. وعبر هذه المعارض، حاولت الجماعة ربط نشاط الفنانين الشبان المصريين بدائرة الفن الحديث "المتمرد" بحسب تعبير جورج حنين في كتالوج المعرض الثاني للفن الحر في عام ١٩٤١ "على كل قيد بوليسى أو ديني أو تجاري."[٢٥] وقد أكد جورج حنين على أن "الرسم هو أيضاً شكل من أشكال التفكير والحب والكره والكفاح والحياة."[٢٦] ومنذ المعرض الأول للفن الحر في عام ١٩٤٠، كان جورج حنين قد أوضح الطابع الإيجابي لإعادة الحرية إلى الخيال السجين مرة أخرى وإعادة الرغبة بكل ما بها من قوة، وإعادة الجنون بقوته القاتلة إلى الأشياء. وقد دعا الشباب إلى الاتجاه إلى الآفاق الخصبة، إلى الكنوز الحقيقية التي هي ملك لهم.[٢٧]

وتأكيداً لواقع أن الفن لا وطن له، قدمت معارض الفن الحر أعمالاً لفنانين مصريين ومتمصرين وأجانب مقيمين في مصر وأتاحت الفرصة لبدء تفاعل خلاق بين جميع هؤلاء الفنانين الذين أخذوا يتبادلون خبراتهم بسخاء روحي نادر.

وقد حرصت جماعة "الفن والحرية" على التعريف بأعمال هؤلاء الفنانين وبفن التصوير المعاصر عموماً من خلال عدد من المقالات التي ظهرت فى مجلة **التطور** كما ظهرت في المجلة مستنسخات من عدد من هذه الأعمال.

*

مع توقف مجلة **المجلة الجديدة**، لجأ جورج حنين في العامين الأخيرين للحرب العالمية

الثانية إلى توضيح رؤاه للجمهور الفرانكوفوني حول مسائل الشعر والأخلاق والسياسة. ففي عام ١٩٤٤ ألقى محاضرة مهمة في جمعية "أصدقاء الثقافة الفرنسية في مصر" في القاهرة حول الروح الشعرية الحديثة أسلفنا إيراد أهم عناصرها. وفي أواخر يوليو ١٩٤٤ انتهى من كتابة كراس بالفرنسية تحت عنوان: **من أجل وعي منتهك للمحرمات**، شدد فيه على نقد الواقعيين الذين يمزقون العالم إلى عالمين، عالم المثل والمبادئ، من جهة، وعالم السلوك العملي الواقعي المتحلل من هذه المثل والمبادئ، من جهة أخرى:

إن أي إنسان مدفوع إلى التمسك بهذا المفهوم عن الحياة السياسية يجب عليه أن يرتب لنفسه ضميرين متمايزين وغير متصلين، الأول مهمته أن يحافظ على المبادئ الدائمة وصورة الهدف النهائي في نقائها المزعوم، والثاني يشمل برعايته المتسامحة الشرمطات اليومية الهينة. أمًّا أن هذا الفصل المستمر، هذا الطلاق الأبدي بين النشاطات المباشرة وعالم المبادئ السامية، يمكن علاوة على ذلك أن يعد التعبير الأخير عن الذهنية التركيبية، فذلك هو ما يسمح بقياس احتمالات التضليل التي يعتبر الذكاء متواطئاً فيها وضحية لها في آن واحد.

الاحتقار - الذي يُوحَى به عن علم في البداية، ثم العفوي وشبه الإجماعي - تجاه كل إيديولوجية مهتمة بالبحث عن شيء آخر غير فرص إلغاء الذات أو فرص الاغتراب، إخضاع كل فكر لأول واقع قادم. الاختزال التعسفي إلى مضمون واحد لمفاهيم يصعب تركيبها الواحد مع الآخر كالدوجماطية والإيديولوجية، الأرثوذكسية والديماجوجية، تلك هي علامات التشوش المريع الذي لا يتوقف عن التفاقم والتعقد مفقداً البشر رشدهم حتى يتسنى له على أفضل نحو إقناعهم بأن يسلموا أنفسهم بأنفسهم، عن طيب خاطر، بابتسامة، بوصفهم مواطنين حقيقيين، لواحد ما من أشكال الاستبداد الرائجة.

ومن فرط الاعتداء على الكلمات، من فرط التلاعب بمرونة اللغة، أمكن الوصول إلى حالة الانحطاط الحالي حيث يصل الشيء أو الشخص أو الفكرة إلى أن تكون في آن واحد أو بالتتابع نفسها ونقيضها...

يجب الخروج من الليل، والحال أنه لا بلاغة الخطباء ولا بطولة الشهداء بوسعهما مساعدتنا في ذلك. ففي الرد على ادعاء الأحزاب الكبرى امتلاك مرجعية دوجماطية مطلقة، في رد هذه الأجهزة المتضخمة المُسَلَّمة بلا ضابط إلى حفنة من أمناء السر "الواقعيين" إلى حجم الإنسان، في تحويل الممارسة الفردية للقدرات النقدية لا إلى عنصر اتهام في محاكمات عبثية للتخريب وللخيانة، بل إلى شرط ضروري لوضوح اجتماعي كامل لم يسبق نيله قط، في هذا الاتجاه وبهذا الثمن سوف يكون بالإمكان ارتسام خلاص أول.

لا بلاغة الخطباء ولا بطولة الشهداء، بل امتلاك زمام وعى حر ومنتهك

للمحرمات من جانب بشر ليسوا بحاجة بعد إلى شفعاء أمام القدر.[٢٨]

والواقع أن جورج حنين يسارع في أواخر عام ١٩٤٤ إلى كتابة كراس عن تحولات لوي أراجون تحت عنوان **من هو السيد أراجون؟**، نشره في أوائل عام ١٩٤٥ تحت الاسم المستعار "جان دميان"، ويرى في هذه التحولات انحداراً إلى الخذلان وإلى التخلى عن المبادئ من أجل مكاسب واقعية رخيصة ويرصد أثر هذه التحولات المدمر على إبداع أراحون الشعري:

> نادرون هم أولئك الذين يعرفون وجود **فلاح باريس وبحث حول الأسلوب** [لأراجون]، اللذين يعتبران عملين متفجرين وناجزين تتأكد فيهما ماتزال، بعد عشرين عاماً من التقهقر، عبقرية شعرية هازئة إلى أبعد حد بكل وصاية وبكل قيد حارجي على زخمها الخاص، على تحققها الطبيعي. ومن هذا الماضي المتقد، لم تعد هناك غير عبارات غائمة ونائية، كما لو كان ذنباً يجري التكفير عنه إلى حد بعيد من خلال حسن السلوك و"آفات" ["آڤ" Ave صلاة السلام المريمي وعنوان قصيدة لأراجون في الوقت نفسه] التائبَ العديدة. إن عودته إلى القافية، وإذعانه للقواعد المقررة، ودفاعه عن أكثر الحيل الشعرية ذبولاً وأقلها مؤاتاة للوثوب الحر للإلهام هى أيضاً "جواز مرور"، هي أيضاً ذرائع للعب دور "الولد الشقي" ولتأمين فوزه بالاستحسان وبالتدليل بهذه الصفة وحدها...
>
> إن أراجون، في اللحظة الراهنة، لا يتد اهتمامنا كشاعر ولا كمناضل، بل أساساً كظاهرة اجتماعية. أراجون يرمز إلى أوج الخديعة المعاصرة، الاحتيال العاطفي الكبير الذي يكسب كل يوم أرضاً ثمينة على حساب صدق القلب واستقلال الحكم النقدي في آن واحد. إنه مستعرض للحب:
>
> أحبك يا إلزا، آه يا مصدر شجني
>
> آه يا مصدر عذابي
>
> ومستعرض للحمية الوطنية:
>
> أحبيك يا فرنساي لأجل راسين ولأجل ديدرو،
>
> لن نذهب بعد إلى الأحراش وموريس شوڤاليه..
>
> ومستعرض للأمل أو للكراهية، لا فرق، لكنه متواجد دائماً لكي يستر الأضاليل والإفلاسات والخيانات بطلاء من المؤثرات العاطفية.[٢٩]

وبالطبع، ترتبط تحولات أراجون بتخليه عن السيريالية وباندفاعه المحموم إلى الدعاية لمواقف الحزب الشيوعي الفرنسي (الستاليني) الذي كان من أبرز رموزه.

في ٨ أغسطس ١٩٤٥، بعد يومين من إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما، أعلن الاتحاد السوفييتي الحرب على اليابان. وهو ما يدفع جورج حنين إلى العودة إلى تأمل مسألة الأساليب والغايات في السياسة في كراس خاص تحت عنوان **هيبة الرعب**، وهو كراس مخصص لنقد الماكيافيلية حيث يشدد الكاتب على الارتباط بين الوسائل والغايات في المشروع التحريري البروليتاري:

> إن البروليتاريا لا يمكنها أن تحلم بالصعود باللجوء إلى الوسائل التي ينحدر أعداؤها باللجوء إليها. إن نوعاً من الاشتراكية يدين بقيامه لمعجزات الدس والنميمة والابتزاز السياسي والاحتيال الإيديولوجي، سوف ينخر السوس في أساسه بسبب وسائل انتصاره ذاتها، وسوف يكون الإنسان والشعوب مفرطة في حسن النية لو انتظرت منه شيئاً غير تغيير للدياجير...
>
> ضد اجتماع الاتباعية والرعب المقيت، ضد ديكتاتورية "الوسائل" التي لا تتذكر الغايات التي تتذرع بها، تستطيع جوكندة اليوتوبيا، لا أن تفوز، بل أن ترسل من جديد ابتسامتها وتهب الناس الشرارة البروميثيوسية التي يتعرفون فيها على حريتهم المستعادة.
>
> إن الزمن ليس غير زمن الإعلاء مرة أخرى من شأن الأحلام المستحيلة...(٣٠)

في خريف عام ١٩٤٥، قرأ هنري كاليه كراسي **من أجل وعي منتهك للمحرمات** و**هيبة الرعب**. وفي ٣ ديسمبر ١٩٤٥ كتب إلى جورج حنين ليعبر له عن اتفاقه معه حول ما هو أساسي في هذين العملين.(٣١)

ولا يمكن إنهاء هذا الموجز عن نشاطات وكتابات جورج حنين خلال العامين الأخيرين للحرب العالمية الثقافية دون الإشارة إلى المبادرة الجسورة التي أقدم عليها في عام ١٩٤٥ عندما نشر مختارات مترجمة إلى الفرنسية من أعمال الكتاب والشعراء الرومانسيين الألمان في كتاب تحت عنوان **مأثرة ألمانيا** صدره بمقدمة أعلن فيها أنه "جرى التفكير في هذه الأنطولوجيا بهدف تقديم تحية، اليوم بالتحديد، إلى إسهام ألمانيا السخي في الفكر الحديث وفي توجه مجمل النشاط الشعري المعاصر."(٣٢) وإن كانت المقدمة والاختيار قد نُسبا إلى إقبال العلايلي (بولا حنين فيما بعد)، صديقته، وزوجته فيما بعد.

وبالطبع، لم تكن هذه هي المرة الأولى التي أشاد فيها جورج حنين بإسهام الرومانسية الألمانية، فقد سبق له أن نشر مقالاً في مجلة **التطور** في مارس ١٩٤٠ شدد فيه على محورية الحلم في هذه الرومانسية وعلى استمرار قيمته الأدبية في أعمال ريمبو ولوتريامون.(٣٣)

*

اعتباراً من عام ١٩٤٧، أصدر جورج حنين مجلة أدبية فنية تحت اسم *La part du sable* (**حصة الرمل**)، وهو مقابل مصري لـ *La part du diable* (**حصة الشيطان**)، عنوان كتاب للمؤلفديني دو روجمون Denis de Rougemont، الصادر في مونتريال في عام ١٩٤٢، حيث الرمل رمز الصحراء، موطن إله الشر المصري القديم ست!

وفي ١٥ فبراير ١٩٤٧، صدر العدد الأول من المجلة التي شارك إدمون جابيس في دعمها. وقد صدَّر جورج حنين العدد بالإشارة إلى أن الهدف من المجلة هو "الإسهام في إذابة جليد الأفكار وفي تحقيق الترويج الأكثر كثافة للصور عبر المعمورة والبشر." وتوضيحاً لمبرر اختيار عنوان "حصة الرمل"، قال "إن ذلك يرجع إلى تلك المادة الموجودة فينا قبل أن تكون موجودة في الطبيعة، فهي مادة تعتبر في آن واحد مهدئة ومضيِّعة، موصلة ومُزيحة، شاطئاً نرسو عليه ودرباً ممحواً بالفعل."(٣٤)

وضمن سلسلة من الكراسات الصادرة تحت عنوان *La part du sable*، نشر جورج حنين أعمالاً لـ ج. جرينييه وفيليپ سوپو وإدمون جابيس وايڤ بونفوا وم. بلانشار. وبالاشتراك مع آخرين، نشر في عام ١٩٥٠ كراساً بالفرنسية تحت عنوان **تحية لنيتشه** وفي عام ١٩٥٤ نشر كراساً آخر تحت عنوان **إشارة إلى كافكا** وفي العام التالي نشر كراساً ثالثاً تحت عنوان **آراء حول كيركجارد**.

بالنسبة لجورج حنين، اندرجت هذه النشاطات في إطار طموح إلى تجاوز الأرثوذكسية التي رأى أنها قد أخذت تحكم على التجمع السيريالي الباريسي بالشلل، وهو ما دعاه، في صيف ١٩٤٨، إلى هجر هذا التجمع الذي كان قد انخرط في نشاطاته على مدار أكثر من عقد من الزمان، وهو هجر حرص على توضيح أنه ليس هجراً للسيريالية في حد ذاتها ولا تنكراً لإسهام ممثليها التاريخيين.

*

كانت الفترة التالية للحرب فترة خصبة أيضاً في نتاج جورج حنين القصصي والشعري والنقدي.

وفي عام ١٩٤٧، نشر مجموعته القصصية **زمن صبية**. ويدرج مارك كوبير هذه القصص في إطار استعادة زمن الطفولة، حيث تبدو الطفولة ملاذاً وأملاً، لأننا حين نتذكر هذا الزمن إنما نسمح للمخيلة بقدر واسع من الحرية والاحتمالات التي تتجاوز الزمن المعيش.(٣٥)

أما ساران ألكسندريان فهو يرجع سحر نثر جورج حنين القصصي إلى تنوع النساء اللواتي يشكلن بطلاته، بدءاً من آنياس، المرأة - الطفلة، في **زمن صبية**.(٣٦)

وفي عام ١٩٥٦، نشر جورج حنين مجموعة قصصية أخرى تحت عنوان **العتبة المحرمة**. ويقول ساران ألكسندريان إن الكاتب في هذه المجموعة لم يكن بصدد حبكة محددة وإنه لم يشدد على العناصر الحكائية، إذ كل شيء يجري لانتقالات لكائنات في المكان، في تداع لصور تُسقط الواقع في شرك حلم يقظة.(٣٧)

وفي عام ١٩٤٩، نشر جورج حنين مجموعته الشعرية الثانية **المتنافر**. ويرى جان جاك لوتي أن الشاعر يتجنب في هذه المجموعة كل تضخيم للمخيلة الشعرية "فهو يعمل عن

طريق الحذف ويتقدم عبر الإلغاء. وقد بدا له أن هذا النهج فى التصرف إنما يسمح له بإضفاء قوة وحياة على صور أساسية، على مواقف وحالات تفكك عقد الوجود."[٣٨] ويبدو أن ألكسندريان يؤيد هذا الرأي، فهو يذهب إلى أن الاحتجاج الكفاحي حيال تفاهة العالم، والذي كان واضحاً فى **لامبررات الوجود**، إنما يتراجع في **المتنافر** لصالح الحنين إلى الوجود في ضياع خالص.[٣٩]

وفي عام ١٩٥٣، نشر جورج حنين دراسته المهمة حول **جوليان المرتد** والتي اعتبر فيها الإمبراطور الفيلسوف الرومانى "عين نموذج مصحح التاريخ"[٤٠] والذي لم يشأ الاستسلام لانتصار المسيحية.

*

فى ظروف الحصار التي تلت حسم النزاع داخل صفوف الضباط الأحرار في عام ١٩٥٤ لحساب عبدالناصر، بدأ جورج حنين يشعر بأنه يحيا في منفى داخلي. وبالرغم من ذلك فقد نجح فى تنظيم ثلاثة معارض جماعية للفنانين التشكيليين في أعوام ١٩٥٨ و١٩٥٩ و١٩٦٠. كما واصل الإسهام بالكتابة فى الصحافة الفرانكوفونية في مصر، خاصة صحيفة **لابورص اجيبسيان** التى ظهرت فيها فى عام ١٩٦٠ مقالاته: "حول مستقبل الشعر" و"ابن عربى" و"حالية العام ألف".

وقد اضطر في هذا العام نفسه إلى الرحيل عن مصر نهائيا إلى أوروبا حيث استقر في باريس وعمل في الصحافة السياسية.

وفي عام ١٩٦٧، نشر فى باريس **أنطولوجيا الأدب العربي المعاصر**، قدم لها بدراسة مهمة عن الشعر العربي المعاصر شدد فيها على شعور المثقفين العرب بعدم التصالح مع العالم، وهذا هو سبب إعجابهم بكافكا الذي ركز على عبثية العالم.[٤١]

وفى عام ١٩٦٩، شارك حورج حنين في تحرير **الموسوعة السياسية الصغيرة** التى أشرف عليها جان لاكوتير.

*

في ليلة ١٧-١٨ يوليو ١٩٧٣ مات حورج حنين في باريس وتولت زوجته إقبال العلايلي نقل رفاته إلى مصر حيث دفن، بناء على وصيته، بعيداً عن جبانات مختلف الملل والنحل. وقد أشرفت أرملته على نشر كتاب **تحية لجورج حنين** الذي صدر فى عام ١٩٧٤ باعتباره آخر إصدارات "حصة الرمل".[٤٢]

*

كانت المغامرة السيريالية التي دشنها جورج حنين في مصر حدثاً تجديدياً مهماً فى الثقافة المصرية المعاصرة. وبالرغم من أن تأثير الرؤى السيريالية على الأدب العربي كان محدوداً،[٤٣] إلاّ أن تأثير هذه الرؤى على الأدب الفرانكوفوني فى مصر كان ملموساً، وهو ما يظهر جلياً في أعمال الشعراء منير حافظ وحورس شنوده وإدمون جابيس والشاعرتين ماري كاڤاديا وجويس منصور.[٤٤] أمّا في مجال الفنون التشكيلية فقد كان أثر السيريالية واضحاً. والواقع أن دور الحركة السيريالية في مصر في تطور الفنون التشكيلية إنما يعد دوراً رئيسياً. فهو المسئول عن التوجهات الحداثية التي أصبحت مميزة لهذه الفنون. وعلى مستوى

المنظورات السياسية قدم جورج حنين ورفاقه إسهاماً فريداً بنقلهم للأفكار الجذرية غير المتصالحة مع الستالينية إلى التربة المصرية.

وبهذا المعنى، كان جورج حنين رائداً مهماً من رواد الحداثة في مصر، شارك في تيار ثقافي وفني مهم دون أن يهمل أو يلغي من نشاطه ونضاله هموم الأغلبية المصرية الكادحة، وليس هناك تناقض بين العكوف على قضايا إنسانية عامة وأممية وقضايا محلية ووطنية؛ لكل هذا يبدو لي أن الحاجة إلى إعادة اكتشاف عمل جورج حنين لن تتوقف لزمن طويل قادم.

الهوامش

(١) راجع:

Un effort (février 1935).

(٢) راجع:

Un effort (février 1935).

(٣) راجع:

Un effort (octobre 1935).

(٤) راجع:

Leon Trotsky, *On Literature and Art*, (New York: Pathfinder Press, 1981), 119.

(٥) **الكتابة الأخرى**، العدد ٣ (ديسمبر ١٩٩٢)، ص ٦.

(٦) راجع:

Grandes largeurs 2-3 (Paris, 1981), 25.

(٧) راجع:

La semaine égyptienne (30 avril 1939), 36-37.

انظر ترجمتي العربية الكاملة لهذا المقال في: **الكتابة الأخرى**، العدد ١٩-٢٠ (فبراير ١٩٩٩)، ص ص ٢٤٥-٢٤٧.

(٨) راجع:

Sarane Alexandrian, *Georges Henein* (Paris: Seghers, 1981), 23.

(٩) راجع:

Revue des conferences françaises en orient 5 (mai 1945), 293.

(١٠) راجع:

J. - J. Luthi, *Le mouvement surrealiste en Egypte* (Alexandrie: Les Publications de L'Atelier, 1985), 31.

انظر ترجمتي العربية الكاملة لهذا الكراس في: **الكتابة الأخرى**، العدد ١٨ (فبراير ١٩٩٨)، ص ص ١٢١-١٣٩.

(١١) راجع:

Revue des conferences françaises en orient 5 (mai 1945), 295-296.

(١٢) راجع:

Grandes largeurs, 29.

(١٣) راجع:

Grandes largeurs, 40.

(١٤) راجع:

Art et liberté 1 (mars 1939), 1.

(١٥) راجع:

Art et liberté 1 (mars 1939), 6.

(١٦) راجع:

Art et liberté 2 (mai 1939), 1-2.

انظر ترجمتي العربية الكاملة لهذا المقال في: جورج حنين، **منظورات** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، سلسلة "آفاق الترجمة"، ١٩٩٧) [صدر بالفعل في فبراير ١٩٩٨]، ص ص ٦٩-٧١.

(١٧) **الرسالة**، العدد ٣٢٢ (٤ ستمبر ١٩٣٩)، ص ١٧٤٨.

(١٨) راجع:

Don Quichotte (8 mars 1940).

(١٩) راجع:

Don Quichotte (29 mars 1940).

(٢٠) **التطور**، العدد الأول (يناير ١٩٤٠)، ص ١.

(٢١) راجع:

Grandes largeurs, 47-48.

(٢٢) **التطور**، العدد الخامس (مايو ١٩٤٠)، ص ١.

(٢٣) جورج حنين وآخرون، **طفولة الشيء** (القاهرة: مكتبة توت، ١٩٤٨)، ص ٤.

(٢٤) أنور كامل، **أفيون الشعب** (القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٤٨)، ص ٨.

(٢٥) راجع:

Catalogue de la IIe exposition de l'art indépendant (Le Caire, 1941).

(٢٦) راجع:

Catalogue de la IIe exposition de l'art indépendant (Le Caire, 1941).

(٢٧) **التطور**، العدد الثالث (مارس ١٩٤٠)، ص ٤٠.

(٢٨) راجع:

Georges Henein, *Pour une conscience sacrilège*, (Le Caire: Les éditions de la rue Champollion, 1986), 5-6 et 12.

انظر ترجمتي العربية الكاملة لهذا الكراس في: جورج حنين، **منظورات**، ص ص ٨٣-٩٧.

(٢٩) راجع:

Georges Henein, *Qui est monsieur Aragon?* (Paris: Le Tout Sur Le Tout, 1982), 5 et 9-10.

(٣٠) راجع:

Georges Henein, *Prestige de la terreur*, (Le Caire: Éditions Masses, 1949), 4 et 22.

انظر ترجمتي العربية الكاملة لهذا الكراس في: جورج حنين، **منظورات**، ص ص ٩٨-١٢٠.

(٣١) راجع:

Grandes largeurs, 77.

(٣٢) راجع:

Ikbal El-Alaily, *Vertu de l'Allemagne*, (Le Caire: Éditions Masses, 1945), iv.

(٣٣) **التطور**، العدد الثالث (مارس ١٩٤٠)، ص ص ٢٦-٢٩.

(٣٤) راجع:

La part du sable (15 février 1947).

(٣٥) راجع:

Studies in Language and Culture 20 (Osaka: Osaka UP, 1994), 87.

(٣٦) راجع:

Sarane Alexandarian, *Georges Henein*, 62-63.

(٣٧) راجع:

Sarane Alexandarian, *Georges Henein*, 62.

(٣٨) راجع:

J. - J. Luthi, *Le mouvement surrealiste en Egypte*, 34.

(٣٩) راجع:

Sarane Alexandarian, *Georges Henein*, 34.

(٤٠) راجع:

Georges Henein, *Deux effigies*, (Le Caire: La part du sable, 1953), 13.

انظر ترجمتي العربية الكاملة لدراسة جورج حنين عن جوليان المرتد في: جورج حنين، **منظورات**، ص ص ١٢١-١٢٨.

(٤١) انظر ترجمة هاشم صالح العربية الكاملة لهذه الدراسة في: **عيون**، كولونيا، العدد ٣ (١٩٩٧)، ص ص ٩-٢١.

(٤٢) راجع:

Hommage à Georges Henein (Le Caire: La part du sable, Juillet, 1974).

(٤٣) تجلى تأثير هذه الرؤى فى ظهور قصيدة النثر السيريالية العربية في مصر من خلال أعمال شعراء مثل المصور فؤاد كامل والمصور حسن التلمساني وعادل أمين المحامي والكاتب كامل زهيري. وقد ظهرت نماذج من أعمال الشعراء الثلاثة الأخيرين في كراس **طفولة الشيء** الصادر في القاهرة فى عام ١٩٤٨.

(٤٤) للوقوف على إسهام هؤلاء الشعراء، انظر كتاب حان - جاك لوتي سابق الذكر:

J. - J. Luthi, *Le mouvement surrealiste en Egypte*.

الإفلات من مؤسسات الهوية والثقافة:
جورج شحادة مسافراً

وليد الخشاب

التفكير في جورج شحادة باستخدام منظومة الهوية (العربية) الفكرية يقود إلى نتائج غير متوقعة، تحديداً لأن مثال شحادة يُبرز قصورَ هذه المنظومة عن الإحاطة بكل ما تزعم. ومن هذا المنطلق، نتصور أن كتابة شحادة ليست هجينا بمعنى نتاج التلاقح بين عالمين ثابتين: فرنسي ولبناني، وإنما هي هجين لأنها لا تنتمي تمام الانتماء لمحور ثابت ولا لدائرة مُؤَسَّسة. ولعل أفضل وصف لإنتاج جورج شحادة الثقافي هو الإنتاج الرحّال أو المرتحل، المهاجر دوماً - وقد لا تكون مصادفة أن أشهر أعمال كاتبنا في العالم العربي هي مسرحيته **مهاجر بريسبان**. أطروحتنا الأساسية إذن، هي أن جورج شحادة لا يندرج في أيٍ من السلالم paradigmes المألوف استدعاؤها عند الحديث عن كاتب مولود في الوطن العربي، يكتب بلغة أجنبية ولا يتبع إنتاجه أي نموذج مُكَرَّسٍ أو مُؤَسَّسٍ institutionalisé: نموذج كاتب أو شاعر المهجر، نموذج كاتب مسرح العبث، نموذج الشاعر ما بعد السيريالي الفرنسي، إلخ. وهي جميعاً نماذج يحاذيها إنتاج جورج شحادة دون أن يحتذيها. ونظن أن التهميش النسبي لإنتاج كاتبنا وشاعرنا، هو نتيجة عجز المؤسسات والمفاهيم المُكرَّسة والمؤَسَّسة عن استيعاب هذا الإنتاج في حظيرتها، في إطار سياقها التاريخي، قبل وبعد الحرب العالمية الثانية وقبل وبعد الحرب الأهلية في لبنان. ولعل اهتمام هذه الدراسة بجورج شحادة وليد تفكك منظومات فكرية ومؤسسية ترسخت في أربعينيات القرن العشرين، حول مفهوم الهوية القومية ودور الكاتب الاجتماعي، وبالتبعية تصنيف الإنتاج الثقافي من حيث النوع والجنسية تصنيفاً فاصلاً قاطعاً.

بين الهويات

عادة ما تُشَبه الهوية بالسمات المميزة لذات (جماعية) ما، وعادة ما ترتبط بمفهوم متعال transcendental، بمعنى أنها تُعْتَبر روحاً مطلقة وثابتة وسابقة على تحققها في أفراد يحملون هذه الهوية. ووفقاً لهذه النظرة بالذات، يصبح الأدب هو الوسيلة التي يتم بها تمثيل هذه الروح وتمثلها médiatiser بشكل عيني.[1] ومازلنا نسمع في خطابنا الثقافي العربي أصداء هذا المفهوم: "الأدب هو التعبير عن وجدان الشعب..."، "نجيب محفوظ أفضل من صوّر الشخصية المصرية..." إلخ. والحقيقة أن هذه النظرة للارتباط بين الأدب والهوية ارتباطاً متعالياً وثابتاً ثبات ملامح الهوية عبر العصور، هي جزء من منظومة الدولة القومية كما عرفتها أوروبا في حداثتها: دولة واحدة، تضم شعباً واحداً يمثل عنصراً واحداً ويتحدث

لغة واحدة. لا نزعم أن هذه هي حقيقة الأمر في الواقع، ولا أن الدولة بهذه السمات موجودة فعلاً. إنما نعتقد مع كثيرين أن هذا التصور للدولة هيمن على الحداثة الأوروبية، وبلغ أوجه في القرن التاسع عشر، أي في الفترة التي بدأت فيها مرحلة نقل الحداثة الأوروبية لبعض أرجاء العالم العربي، لاسيما مصر.

لهذا السبب، في رأينا، يندر أن يعرف الخطاب الثقافي العربي بديلاً للنظر إلى الأدب والإنتاج الثقافي بعامة، على أنهما تعبير عن هوية ثابتة: ثابتة بمعنى أزلي أبدي، أو ثابتة بمعنى أنها وعاء يتم تصوره على أنه ثابت، يستوعب متغيرات عدة وإضافات شتى. هذا الخطاب نصادفه على سبيل المثال عند إحسان عباس، إذ يحدد الثقافة القومية باللغة العربية الفصحى، وبما يصاحبها من خارج دائرة اللغة البحتة مثل الموسيقى والغناء، وبالتاريخ (المشترك بين من يستخدمون العربية). ويمكننا بالتالي استنتاج المكون الجغرافي بناء على المحددات السابقة، أي ما يصطلح على تسميته بالوطن العربي.(٢)

ونصادف مثل هذا النموذج عند السيد ياسين، الذي يُنَظِّر للشخصية القومية العربية، باعتبارها السمات النفسية والاجتماعية والثقافية التي تميز "الشعب" العربي (مفرداً!) والتي تتسم بثبات نسبي.(٣) وهناك نظير "مادي" لهذا النموذج، يستخدمه جمال حمدان في كتابه عن شخصية مصر، إذ يتصور ملامح الشخصية المصرية "بتأويل" الهيئة التضاريسية لمصر. حتى هنا، تفضي النظرة المادية للجغرافيا إلى الروح المتعالية: الشخصية.(٤) تتسيد تلك النظرة السكونية في جوهرها معظم الخطاب الثقافي العربي لأن هذا الخطاب، في رأينا، وليد الحداثة العربية التي شبت على نقل أو معارضة نماذج الحداثة الغربية. وفي كلتا الحالتين تستخدم الخطابات المختلفة في الحداثة العربية الخطاب نفسه: هوية مركزية ثابتة متعالية – أيًا كانت: قطرية، قومية عربية، إسلامية، إلخ. – وأدبيات تعبر عن تلك الهوية.

عادة ما تتفق هذه الخطابات على أن عناصر الهوية هي اللغة والعرق أو الدين والتاريخ المشترك والجغرافيا، أي الوطن أيا كانت حدوده. لا نستغرب هذا الكلام لأنه مكرر على مر عشرات السنين في الكتب المدرسية. لكن علينا ألا ننسى أن هذه البرامج الدراسية، بل ومؤسسة المدرسة نفسها، هي نتاج مرحلة تاريخية ألا وهي مرحلة الحداثة الأوروبية التي يؤرخ هابرماس لبدايتها بالثورة الفرنسية. فإن كنا في الوطن العربي نتعلم المفاهيم – التي نسائلها هنا – في المدرسة، فمرجع ذلك أن المدرسة بشكلها الحالي مؤسسة ظهرت في سياق إنتاج الحداثة العربية المرتبطة ارتباطاً جينياً بالحداثة الغربية، ونُقلت عن نماذج غربية.

أما نحن فننتمي لهؤلاء الذين يعتبرون الهوية بناءً، أي تصوراً عن النفس وعن الآخر، أو بالأحرى هي صورة عن الذات الجماعية مثلما أن الإيماجو اللاكانية هي صورة تنتجها الذات عن نفسها: أي صورة الذات وليست الذات نفسها.(٥) نحن نعتبر الهوية بناءً ديناميًا يتغير ويتجدد باستمرار، وهو بذلك وسيط لتمثيل الذات الجماعية تمثيلاً ملموساً نوعاً ما، لكنه ليس تعبيراً عن ذات سابقة الوجود، متعالية. فالهوية بناء ينتجه العديد من الخطابات وبعملية إنتاجه نفسها تنتج الذات الجماعية المتَصَوَّرة؛ أي أن الهوية ليست سابقة على الخطاب عن الهوية، بل هي نتاج له. ليست ذاتاً يعبر عنها خطاب، بل ذاتٌ ينتجها خطاب. وعلى سبيل المثال، لا نرى العروبة روحاً عبّر عنها الشعر الجاهلي، بل نراها صورة أنتجها ذلك الشعر.

فلنسمع مثلاً كورنيليوس كاستوريادس إذ يتحدث عن مفهوم "الأمة" باعتبارها رمزاً وعلماً - مثلها مثل الطوطم أو الملك - تتأسس فيها وتتجسد

> المؤسسة التي تفترض أن الجماعة كيان موجود بالفعل، وأنها مادة محددة الملامح ودائمة دواماً يتجاوز جزيئاتها الفانية، نجيب عن سؤال كينونتها وهويتها بإحالة كل منهما إلى رموز تربطها بـ "واقع" آخر.(٦)

هذا الواقع ليس إلا بناءً، أي اصطناعاً، وليس جوهراً أو حقيقة. هو بالأحرى، بعبارة كاستوريادس، من مقام المخيلة: "لا يمكننا فَهْم مجتمع ما بِمَعْزَل عن عامل مُوَحِد، يوفر مضموناً مدلولاً ويَجْدلُه مع البنيات الرمزية. هذا العامل ليس مجرد 'الواقع'، فكلَ مجتمع قام بتكوين 'واقعه' الخاص."(٧)

على ضوء هذا التنظير، تبدو الهوية في رأينا مُركَباً عارضاً متغيراً لا يرتكز على روح أزلية ولا على تاريخ مشترك مُتَخَيَّل. تبدو الهوية في حقيقة أمرها نسقاً سلطوياً للتقسيم والفرز، أي للتسلط، ولحشد الناس في إطارها، أكثر منها إشارة لصفات كينونة. وبهذا المنطق، يقرر كاستوريادس بحسم: "إن القوموية تضليل، بلا أدنى شك."(٨) ونتصور أن هناك في العالم العربي من يتفق مع مثل هذا النقد لفكرة الهوية - وإن كانوا قلة. لننصت لشكري عياد في واحدة من آخر مقالاته، كأنها وصية، إذ ينقد كتاب السيد ياسين عن الشخصية العربية، ثم يقرر: "لا العلم ولا الفطرة السليمة يسمحان لنا بأن نبحث عن شخصيتنا القومية."(٩) إذا نظرنا إذن إلى مفهوم الهوية والمنظومة الفكرية التي ترتبط بها، من حيث تصورها كذات مطلقة ثابتة يعبر عنها إنتاج ثقافي، لوجدنا أنها أداة تعجز عن تصنيف جورج شحادة وكتاباته. فلو لجأنا للخطاب العروبي السائد، كمقياس لهوية شحادة أو كمعيار لتقييم مدى ارتباطه بالهوية العربية، لوجب علينا أن نعرض أعمال كاتبنا على عناصر محددة: اللغة العربية، لبنان كقطر عربي، عروبة الشعب، موضوع الأعمال الأدبية، تاريخ هذا الشعب العربي، إلخ. وما أسرع ما نكتشف أن إنتاج جورج شحادة لا يندرج في هذا الإطار بتاتاً.

طبعاً اللغة التي يستخدمها كاتبنا ليست اللغة العربية، بل الفرنسية. ومع ذلك، كثيراً ما يؤكد المنظور القوموي للهوية على أن الأدب قد يكون عربياً حتى لو كتب بلغة أجنبية. والمثال الأشهر على ذلك هو الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية، حيث تكثر إشارات النقاد للَيّ الكتّاب عنق اللغة الفرنسية ولدمغهم إياها بطابع مغاير، عربي، أو بربري، على نحو ما يقال عن **نجمة** لكاتب ياسين، التي تعتبر واحدة من أشهر وأقدم الروايات "العربية" المكتوبة بالفرنسية وعلى نحو ما يقال عن أعمال مولود فرعون.(١٠) وبالمناسبة، فإن الملاحظة نفسها تتردد حول الكتابات الأفريقية الفرنسية، مثلما عند ليوپولد سيدار سنجور. لكن قراءة شعر شحادة ومسرحه تؤكد بلا أدنى شك أن لغته الفرنسية لا تشوبها العربية. وإن تَلَمسنا عنده مواطن تحوير أو تهجير، أو لا تَوَطُّن déterritorialisation للغة الفرنسية، وجدنا سبب ذلك هو تفجير قوالب اللغة وتقاليدها من داخلها، على نحو ما فعل

السيرياليون، وليس تهجين اللغة بتلقيحها بتراكيب وتراث لغة أخرى.

أحياناً ما تكون اللغة أجنبية، لكن تُسْتَخْدَم لإنتاج خطاب قومي عن الهوية الوطنية، والأمثلة عديدة في الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية، عند عبد الكبير الخطيبي ومحمد ديب مثلاً. لكن بليندا جاك تذكّرنا، في كتابها عن الآداب الناطقة بالفرنسية، بأن خطاب الهوية العربية والاستقلالية العروبية اللبنانية (عن الدولة العثمانية) قد ظهر في لبنان وفرنسا مكتوباً بالفرنسية منذ نهاية القرن التاسع عشر. ألا تكون مفارقة أن واحداً من أوائل منظري العروبة في لبنان، وهو نجيب عزوري، قد كتب مقاله العمدة "بلاد العرب للعرب" باللغة الفرنسية، عام ١٩٠٥؟[١١]

على كلٍ فأعمال جورج شحادة بعيدة تماماً عن مثل هذا الخطاب عن الهوية العربية، وعن غيرها من الهويات التي يمكن أن يتبناها شخص مسيحي ولد في لبنان وفقاً للمواضعات المعتادة: هوية قطرية لبنانية، هوية قومية سورية، هوية فينيقية، إلخ. فالخطاب في أعمال كاتبنا يتجاوز المضمون السياسي المحدد وإن كان لا يخلو من دلائل سياسية على المستوى المعرفي، وهو خطاب لا يمكن بحال أن يُحْسَب على "روح" لبنانية أو عربية ما، أو غير ذلك.

حتى على المستوى المادي البحت، على مستوى الجغرافيا والتاريخ وإحالاتهما، فمضمون أعمال شحادة لا علاقة له بلبنان أو بالعروبة أو بغيرهما من أوعية الهوية. ففي كافة قصائد ومسرحيات جورج شحادة، لم يعنَّ لنا ذكر لبنان إلا في قصيدة واحدة عنوانها "منتجع بجبل لبنان". وفيما عدا العنوان، يمكن للقصيدة أن تنطبق على أي مكان في العالم، شريطة أن توجد به قاعة سينما:

منتجع بجبل لبنان
لنذهب ونشاهد في السينما
لصوصاً يتزاوجون.
ثدياكِ قفّازا ملاكم
يعلوهما زِرٌّ حِذاءٍ صغير[١٢]

وفي الديوان نفسه الموسوم بـ **التلميذ السلطان** في قصيدة "أنطون ثابت، مهندس" إشارة إلى:

في ذلك البيت بالجنوب
حيث يعطب الفستق،
كنت تبحث عن المحاة

لتمحو خطاياك[١٣]

ليس المهم في المثالين السابقين المكان الجغرافي وإنما دلالة المكان الوظيفية التفصيلية، أيّاً كانت جنسيته. ليس المهم أن المنتجع بلبنان أو أن البيت بجنوب بلد الأرْز والفستق. المهم أن المنتجع به سينما نشاهد فيها مغامرات اللصوص العاطفية والجنسية، وأن البيت بيت ذلك الصديق الذي يصفه الشاعر.

هكذا نصادف في أعمال شحادة إشارات متناثرة لما يمكن أن يتصل بالمحيط العربي، لكنها محدودة جداً، لا يزيد عددها ولا وظيفتها عما قد نصادفه في كتابة شاعر سائح أو مولع بالغرائبية، يعرف أن لبنان يشتهر بالفستق مثلاً. على هذا المَحْمَل نحمل الإشارات "الجغرافية" و"التاريخية" العربية، مثل "خاتم القاضي" أو "السلطان". أضف إلى ذلك أن هناك إشارات نجدها في كتاباته اكتسبت طابعاً كونياً بسبب ارتباطها بالمسيحية: "الجليل"، "الملوك المجوس"، الخروج إلى مصر، إلخ.

وبصفة عامة، نستطيع أن نقول باطمئنان إن الإشارات السياسية أو الجغرافية والتاريخية نادرة عند جورج شحادة، سواء في مسرحه أو شعره. إنما تكون هذه الدلالات على صعيد معرفي عمومي، مثل علاقة الإنسان بماضيه أو علاقة السهل "الحر" بالبلد والإقليم السياسي المقيد بالحدود، دون تحديد سياق معين؛ أو موقف الإنسان البسيط التائه وسط الحرب، مثلما في مسرحية **قصة فاسكو**. وحتى عندما يبدو أن شحادة يشير لحادث سياسي أو تاريخي محدد، يتضح بالقراءة أن المقصود ليس موقفاً وقتياً محدوداً ملتزماً تجاه مسألة معينة، بقدر ما هو تأمل أو سخرية يؤسسان لموقف عام، ضد العنف مثلاً، على نحو ما يتضح من تلك القصيدة الفريدة في أعمال شحادة، بعنوان "أحداث الصين" التي تبشر بتفاعل الشاعر مع الراهن التاريخي، فإذا بالنص مبهم، ومُجَهَّل، ولا تدري عن أية أحداث يتكلم؛ وإن كنت تحزر أن الأحداث هي ثورة الصين الشعبية في نهاية الأربعينيات، باعتبار أن الديوان **التلميذ السلطان** قد نشر لأول مرة عام ١٩٥٠. ومع ذلك فتعليقه على تلك الأحداث يبدو بعيداً عن الهموم التاريخية الكبرى مثل مصير الوطن، وآمال البسطاء، والكفاح ضد الاستبداد، أو حتى التخوف من طغيان القادة الجدد. لا شئ من هذا البتة. بل يمكن تفسير النص على أنه رثاء لحال البسطاء الذين لا يحصدون من الأحداث الكبرى إلا الفتات:

في ملهى ننج بو، يا مادو،

كانت ساعة الحائط كتعاء،

وكانت غليوناتنا تدير ظهورها لبعضها البعض:

كان هذا كل مهرك![١٤]

في سُلّم الكتاب اللبنانيين الذين يكتبون بالفرنسية، يقع جورج شحادة إذن على النقيض من النموذج الذي يمثله كاتب آخر هو فرج الله حائك. المقابلة بين الكاتبين صارخة لحد دعا أحد الباحثين إلى تخصيص رسالة دكتوراه للمقارنة بينهما.[١٥] على العكس من شحادة البعيد تماماً عن أية خصوصية قطرية أو قومية، ينغرس حائك في سلم "اللبنانية". وتُعْتَبَر ثلاثيته الروائية ذات العنوان الدال: **أبناء الأرض** شهادة عن الحياة في قرية لبنانية.

بالطبع لا يشفع لفرج الله حائك عند أصحاب النظرة السكونية للهوية أنه تحدث عن "واقع" بلاده وقضاياها "المُلِحة" عشية الاستقلال، لأنه لا يستخدم اللغة العربية في تناوله. ولنتذكر رأي إحسان عباس، وهو الأستاذ بالجامعة الأمريكية في بيروت، فيمن "انسلخوا عن انتمائهم إلى العربية، وكتبوا باللغة الفرنسية"، إذ يؤكد أن مثل هؤلاء "يمثل انسلاخاً تاماً عن انتمائه، ولا يجد الاعتراف في سياق كيان آخر (إلا إذا اتصل عمله بظروف سياسية براغماتية)."[١٦] هكذا، في بضعة أسطر، يقوم الخطاب القومي بتصفية المسألة، إذ يُخْرِج من يكتب بغير العربية من دائرة الهوية الوطنية ويَصِمه بالمروق. فما بالنا بشحادة، الذي لا يكتب باللغة القومية، ويزيد على ذلك أنه لا يشير من قريب ولا من بعيد لقضايا هذه القومية أو لتاريخها وجغرافيتها؟ ليس هدفنا هنا هو إثبات أن جورج شحادة ليس لبنانيا أو عربياً، ولا إثبات الفرضية المناقضة: أنه لبناني أو عربي رغم أنه لا يمتثل لاشتراطات منظومة الهوية القومية - بإيجاد تخريجات أو تأويلات، أو بضمه للمنظومة بناء على بعض عناصرها دون البعض. فالفرضيتان وجهان لنموذج معرفي واحد. ما نعتقده هو أن منظومة الهوية نفسها بوصفها بناء انتقائياً ذا طابع نظري ومتعال، لا تصلح للإفادة عن الإنتاج الثقافي من حيث هو شئ معين، من حيث هو مادة ملموسة، ولا تصلح بالتأكيد كمعيار لتقييم الأدب. ومثال كجورج شحادة يؤيد هذا الاعتقاد، إذ تعجز منظومة الهوية عن استيعابه، رغم مستوى إنتاجه، والاعتراف به، ورغم كونه لبنانياً ببساطة، من حيث المولد. فهناك مفارقة عندما نقول: إنتاج فلان ليس لبنانياً و/أو ليس عربياً رغم كونه من لبنان، وهي تتناقض في رأينا مع البداهة الفطرية وتعني أن معايير اللغة والجغرافيا والتاريخ والهم الوطني ليست كافية للنظر بعمق إلى إنتاج ثقافي ما.

لا بلد ولا تَسَلُّط

سبق أن أشرنا إلى ابتعاد عوالم جورج شحادة عن أية محددات قومية، تاريخية أو جغرافية. الواقع أن تلك هي إحدى السمات المحددة لإنتاجه. فهو لا يتناول تاريخاً معيناً، بل ينتج ويتأمل الأسطورة - لا الأسطورة المنتمية لتراث قومي ما، بل الأسطورة بالمعنى العام، بمعنى استخلاص قوالب معرفية عامة من التاريخ، دون الارتباط ببلد دون غيره. وهو لا يعيد إنتاج جغرافية بلد معين أو وطن ما، بل هو يسافر بين البلاد، وينفي الحدود الفاصلة. وهو لا يتحدث عن السياسة، لكن لإنتاجه دلالات سياسية معرفية. في **قصة فاسكو**، لا يتحدث عن الحرب العالمية الثانية مثلاً، لكن يحكي عن القادة الذين يسخّرون البشر العابرين لتنفيذ مخططاتهم. في **البنفسجات**، لا يدين هذه القوة العظمى أو تلك في سباق التسلح النووي، بل يشير لهول وجود أسلحة دمار شامل ولاستعداد كافة البشر للتحول إلى أدوات تدمير بعد

تعرضهم لغسيل مخ دعائي وإيديولوجي، ويكشف أن العلم يمكن أن يغير مساره "الإنساني" كي يخدم البطش. بصفة عامة، عالم شحادة ليس عالم الإحداثيات والمحددات الزمنية، بل هو عالم العناصر الأولى، عناصر الطبيعة.

في دراستها عن الصور في مسرح جورج شحادة، تُفَصِّل مونيك آمرمان مفردات عالم شحادة بقولها: "ينتمي القسم الغالب من الصور (عند شحادة) إلى موضوعين: الطبيعة (عالم النبات والحيوان) وحياة البيت (المنزل، الأسرة، العادات)". وهناك أمثلة من الصور التي تتواتر في مسرح كاتبنا وفقاً للباحثة: السماء، النجوم، السحاب، الشمس، الأرض، الحيوانات، النباتات؛ أو: الأعمال المنزلية، المطبخ، الأثاث، المصابيح، الملابس، إلخ.[١٧] ومن ناحيتنا نضيف أن الأمر نفسه ينطبق على شعر شحادة، لاسيما بالنسبة لسلم الطبيعة.

من الطبيعي إذن أن يستعصي إنتاج شحادة على سلطة الهوية ومنظومتها، لأن أبسط عناصرها: الوطن، والبلد بالمعنى المادي، تتعرض لديه للمساءلة. عند شحادة ليس هناك كلام عن بلاد وأوطان بقدر ما هناك حالة سفر متواصل. عند كاتبنا، ليس السفر خروجاً من بلد واستقراراً في غيره، بل هو حال التنقل. نحن إزاء حال في البين بين: دائماً بين إقليمين، حال هجرة مستمرة.

لذلك تبدو لنا قراءة شحادة على ضوء تنظيرات دولوز وقطاري - أو لا تنظيراتهما - قراءة مُنْتِجة. أطلق قطاري مصطلحي "التوطين" و"التهجير" - أو "التوطن" و"اللاتوطن" Territorialisation/Déterritorialisation في مغامرة فكرية بدأت بتأمل نموذج مصر ما قبل الفرعونية. التوطن، بعبارتنا، كما نفهمه عن قطاري، هو وصف للعملية التي تكتلت بها تجمعات المزارعين حول النيل وانتهت بإنشاء دولة مركزية تهيمن على أقدار الناس، وتتجسد صورتها في فرعون. أو بعبارته: تَكَوُّن جماعة خاضعة لقانون من خارجها. النموذج الثاني للتوطن هو توحد الأفراد بصورة الديكتاتور، الرامز للأفراد، للأمة وللدولة. التوطن إذن هو انغراس في نسق - في إقليم مادي أو مفاهيمي - تهيمن وتتسلط عليه ذات متعالية (الدولة أو المؤسسة أو الإيديولوجية مثلاً) وتمثلها رموز حَاكمة (صورة القائد الديكتاتور أو المُنَظِّر مثلاً). وبالتالي، فاللاتوطن هو الخروج من إقليم التسلط، هو تحرر بالهجرة، إفلات من سطوة كل كيان قامع أو مهيمن على الفرد.[١٨]

عند دولوز، تتضح المقابلة بين التوطن واللاتوطن من خلال توازيها مع عدة مقابلات: الإقليم/ الأرض، السكون/ الحركة (أو السفر)، الاستقرار (أو الثبات)/ الترحال (أو البداوة). الطرف الأول في تلك الثنائيات ينتمي لسلم الهيمنة والقهر، بينما يدخل الطرف الثاني في سلم التحرر من كل سلطة معنوية أو مادية، متسامية أو محايثة. ويشدد دولوز على التقييم الإيجابي لكل ما يمثله اللاتوطن، في مقابل التقييم السلبي للتوطن.[١٩]

بهذا المعنى، يدخل البلد في سلم الإقليم والتوطن، أي سلم الخضوع لسطوة الحكم وبطشه. إن فكرة دولوز وقطاري تقلب النظرة المعتادة للبلد باعتباره الوطن (الحبيب، المُفَدَّى، إلخ.)، وتلفت الانتباه إلى ما يتضمنه نسق البلد من آليات محتملة أو فعلية للقهر. ليس معنى ذلك أنهما يدعوان إلى اللانتماء أو إنكار الوطن أو خيانته، أو حتى الهجرة منه. لكن خطابهما ينبه المرء إلى أنه ليس مضطراً لتجنب النظر النقدي لإقليم توطن فيه، لمجرد صدفة الميلاد أو صدفة الوجود فيه - الإقليم هنا بالمعنى الجغرافي أو السياسي أو الذهني: بلد،

حزب، عقيدة، إلخ. كما أن المقابلة بين الإقليم والأرض تذكّرنا دوماً بأن الحدود بين البلدان قيود على حرية الإنسان - حرية التنقل، العمل، إلخ. - وبأن النظر إلى العالم من حيث هو أرض، أي بلا حدود، له بُعْد سياسي ينتمي لسلم المؤاخاة والمساواة.

من هنا، نفسر السفر عند شحادة على أنه غالباً ما يكون تحرراً بل ولا تَوَطُّناً. ظلت هذه السمة حَاكمة في شعر شحادة من أول قصائده إلى آخر دواوينه، وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحه.

في القصيدة رقم ٣ من ديوانه **أشعار ٢** المكتوب عام ١٩٤٨، يعلن شحادة:

الذين يرحلون ابتغاء نسيان منزلهم

والجدار المألوف ذي الظلال

أنْبِئُهُم بالسهل وبالمياه الصدئة

وبإنجيل الحجارة العظيم

(...)

لأجلهم ليس من نشيد واحد

بل ندى البحر الحارق

بل حزن الينابيع الأبدي[٢٠]

إذن يعي شحادة أن السفر ليس نزهة، بل "مياها صدئة" وغياباً للراحة، التي مثل ماء النبات، وحزناً قرين الأصول والمنطلقات - (الأوطان التي نهجرها؟). لكنه في الوقت ذاته تحرر وانطلاق في "السهل" ولذة معرفية، معرفة "حديد الأشكال وياسمينها". السفر إذن ملتبس مثل ذلك التعبير الذي غدا شهيراً لدى نقاد شحادة: "إنجيل الحجارة العظيم". والسفر دائماً في منطقة البين بين، بين الليل والنهار مثلاً، لا من الليل إلى النهار، بل في اللحظة الممتدة بين الطرفين:

ينبغي أن يحلم المرء بالطيور المسافرة

بين النهار والليل مثل أثر[٢١]

تعطينا بقية الأبيات فكرة عن التأثير الذي ينتجه السفر: تجاوز الحدود والأقاليم بكل معانيها المادية والذهنية، مثلما تنبسط الأشجار - التي تشبه علامات الحدود - لتستحيل إلى سهول ومراعي لا حدود فيها:

عندما توغل الشمس فى الأشجار
وتجعل من أوراقها الملتفة مرعى جديداً[٢٢]

ولعل المساحة المنبسطة انبساطاً، التى لا حدود فيها البتة، هي مملكة الموت، وهى إحدى محطات السفر الهامة لدى كاتبنا. هكذا نفهم تلك الأبيات:

سوف نذهب يوماً نحن أبناء الأرض
بمناديلنا القانية
لنُطَيِّر العصفور حبيس أيادي الحجر
في بلاد الظل تلك النقالة الحزينة[٢٣]

بلاد الموت، بلاد الظل ترتبط بالحزن - وبالنقالة - لكنها أيضاً بلاد التحرر، حيث يفلت العصفور من قبضة الحجر. ليس يعنينا هنا التأويل الميتافيزيقى للنظر فى الموت، بل تواتر المخطط نفسه: الترحال يساوي التحرر والتهجير بالمعنى الدولوزي، حتى فى الموت. يساوي الانتقال من حال التوطين (بالحجر والتشجر مثلاً) إلى حال التَرَحُّل والتهجير (الطيران، السهل).

في قراءتنا هذه، يبدو السفر عند شحادة تهجيراً كما يصفه دولوز وقطاري. لكن ليس كل سفر بالضرورة تهجيراً. ينبه دولوز إلى أن هناك أسفاراً يخضع فيها المرء لسلطان صورة الذات، أو الأب، أو التاريخ، بينما اللاتوطن هو هروب من سلطان كافة الصور ومقاومة لكل بنيات الهيمنة. هو سياحة في الأرض، في الجغرافيا، وإفلات من قبضة التاريخ، الذي هو خطاب الدولة والسلطة والقهر. شحادة يستخدم السفر كخط يفلت من جداول البطش، من منظومات الحدود والممنوعات والتمييزات.

إن موضوعة السفر أكثر وضوحاً فى تواترها العددي، وفى أهميتها السردية والمعرفية، فى مسرح جورج شحادة عنها فى شعره، حتى إن الباحث أنطون ساسين خصص رسالته للدكتوراة لدراسة "السفر في مسرح حورج شحادة"؛ بل إن عنوان إحدى مسرحياته الشهيرة هو "الرحلة" أو "السفر". وما أكثر تعليقات النقاد على موضوعة السفر عند شحادة، التى لا تكاد أيٌ من مسرحياته تخلو منها.

في **السيد بوبل**، أولى مسرحيات جورج شحادة، يرحل السيد بوبل - الذي هو نصف نبى، نصف شاعر - بحثاً عن المال. وفى **أمسية الأمثال**، يسافر الأبطال طلباً لموضع بالغابة يجتمعون به ويستكشفون فيه ماضيهم ومُثلهم العليا السابقة. في **قصة فاسكو**، يسافر فاسكو لتسليم رسالة لا يعرف فحواها، في غمار حرب دائرة. وفي **الرحلة** يحلم كريستوفر بالسفر طيلة حياته، ثم يضطر للتضحية بهذا المشروع ثمناً لإنقاذ رأسه، بعد أن وقع ضحية عملية خداع. في **البنفسجات**، يسافر العالم المجنون كوفمان، تاركاً وراءه مشروع قنبلة

مدمرة، لكن المشروع يجد مجانين آخرين يحرصون على إتمامه. وفى **مهاجر بريسبان**، يعود شخص من مهجره إلى قرية يظنها مسقط رأسه ليموت فيها، بينما يحلم بعض سكان القرية بآفاق أرحب.

يقرر أنطون ساسين أن السفر فى مسرح شحادة هو المحرك الأول للأحداث وأنه يمثل عملية تَعَلُّم يخوضها البطل، ومَسَاراً يَطَّلِع فيه على الأسرار ويتعرف على ذاته.(٢٤) بينما ترى مونيك آمرمان أن

> كافة مسرحيات شحادة هى حكاية رحيل، سفر يفضى على نحو شبه دائم إلى الموت. الموت هو محطة وصول المسافر الباحث عن ملاذ يقيه الكوارث العالمية، والخيانات والتنازلات اليومية.(٢٥)

الملاحظة لا يختلف عليها اثنان: فارتباط السفر بالموت يؤكد المفارقة الواعية بقسوة العالم لدى كاتبنا، ويؤكد المرارة والانهزام، لكنه يمثل كذلك سخرية من جانب شحادة تقترن بالالتباس فى التفسير. يموت السيد بوبل قبل أن يعود إلى أهله، لكنه يكتسب مريدين جدداً. لا نعرف هدف رحلته، ونظن أنها نجحت، لكن انضواء المريدين تحت لوائه بحماس حار، يثير الابتسام. تنتهي **أمسية الأمثال** باكتشاف الكهول أنهم ماتوا معنوياً وبأن يقوم الصياد بقتل الشاب أرجانجورج الذي يعد نسخة منه في شبابه. لكن يمكن تجاوز التفسير المأساوي، واعتبار أن هذا القتل يحافظ على نضارة مُثُل أرجانجورج الذي يقرأ كتاباً عن إعادة النظر فى اللغة – أي فى الفكر والإيديولوجيا، إن شئنا. بالطبع، الأرجح أن إلغاء السفر فى مسرحية **الرحلة**، وانتهاء الرحلة بموت المهاجر فى قرية غير قريته، وتسبب مجيئه في خلافات داخل بعض الأسر فى مسرحية **مهاجر بريسبان**، إنما يُحْمَل على محمل الخيبة. لكن، فى رأينا، تظل الدلالة "السياسية" للسفر واحدة عند شحادة: تحرر من قيود التوطين فى إقليم محدد ومن الخضوع لرموز السلطة ومؤسساتها فى البلد، أو في الجسد. سفر السيد بوبل جعله يتحرر من دور النبي الأب المسيطر في بلده وسمح لبعض أهله بالتحرر، مثلاً بالحب الذي شعرت به كوري نحو ميشيل تلميذ بوبل، فور رحيل الأستاذ، أو بالحب الذي ربط بين الفتى كونستان والفتاة فيسال. وإن كان بوبل يسيطر على أتباع جدد في سفره، فمرجع ذلك إلى دوره الأبوي وإلى صورة الإقليم السجن. هكذا تعنى العودة للوطن عند شحادة عودة إلى إقليم مُقَيِّد مُوَطِّن: فقمة خضوع ألكسندر لسلطان بوبل تتمثل في رحيله إلى موطن بوبل. وتفجير العلاقات السلطوية في القرية من نهم للمال وغيرة وتسلط ذكوريين، يبلغ ذروته عندما يعود المهاجر إلى ما يتصور أنه مسقط رأسه، فيعتدي البعض على زوجاتهم، ظناً أن علاقة آثمة ربطتهن بالمهاجر، أو رغبة فى إرغامهن على ادعاء تلك العلاقة للظفر بميراثه.

الواقع أن موضوعة السفر لا تُفْهَم حق الفهم عند شحادة إلا فى إطار منظومة موضوعاتية، أحد أطرافها هو مفهوم البلد، أو الوطن. وقولنا إن موضوعة السفر مسيطرة فى شعر شحادة إنما يعود لارتباطها بتلك المنظومة. إلى أين يسافر المرء ومن أين ينطلق عند

شاعرنا؟ السفر عند شحادة تحطيم لمنظومة الحدود الإقليمية، السياسية والذهنية، نقض لفكرة الهوية الثابتة، أياً كانت مزدوجة أو مثلثة أو غير ذلك، إلا إن كان عودة - ردة - للأصول، للوطن، لمسقط الرأس، بكل المعاني المادية للتعبير الأخير.

ثمة ما يكفي من الرياح لنهرب
عصفور أفريقيا يسأل عن الساعة
لكن البحر بعيد مثل رحلة
والبلاد تضيع في البلاد(٢٦)

لا وجود للبلد عند شحادة إلا من حيث ضياعه، ذوبانه في غيره. والسفر وسيلة للهرب من سجن الموطن. مرة أخرى، ليس المقصود هنا "خيانة الوطن" بل التحرر من الموضع الذي يتوطن فيه المرء أي يتكلس ويخضع فيه لسطوة هيئة متعالية: مؤسسة، دولة، أو نظرة سكونية أو تراتبية للآخر، أياً كان هذا الموطن: محل الميلاد، محل السكن، أم محل الهجرة. لذلك فالخريطة عند شحادة تمثل جماع العالم، لا الحدود بين بلاده:

انداحي في المدى
على خريطة كما يليق بفتاة(٢٧)

ولذلك فالجغرافيا لا تؤذي، لأنها علم هيئة الأرض على اتساعها، لا علم الحدود الجغرافية والسياسية:

في المدن الحجرية
حيث تُعاني الأجساد وتُغَنى
ليس هناك أعفُ
من الجغرافيا(٢٨)

منذ قصائده الأولى وشحادة يقيم جغرافية الأرض المتحررة من القيود والحدود والتمييزات والتراتبيات، على حساب جغرافية البلدان التي تفصل بين البشر بعضهم البعض. لذلك يمجد السهل والبستان في مواجهة البلدان:

غدائر المعارك وأزهارها

راية وديعة يهدهدها الحديد

تلألأت سهول بلا بلدان

ثم الجليد الشرير الأبيض[٢٩]

السهل يقابل سُلَّم المعارك والحديد، سُلَّم الدولة والبلد. البلد حدود، أما السهل فَحُرٌ منبسط، يقبل البشر جميعاً أيّاً كانت هوياتهم، مثلما يليق بالجنة أو بالبستان:

تمة بساتين لم يعد لها بلد

وحدها بصحبة الماء

تَمُر بها يمامات زرق بلا أعشاش[٣٠]

نحن بالطبع واعون أن القراءة السياسية لإنتاج شحادة ليست أول ما يخطر ببال الناقد، لكننا نأمل إثبات وجاهتها على ضوء عرضنا لمفهوم السفر وارتباطه بالتهجير أو اللاتَوَطُّن الدولوزي. لهذا نحينا جانباً القراءات الصوفية لشحادة، أو تلك التي تركز على مفاهيم البراءة والطفولة عنده. بل ونزعم أن قراءتنا السياسية للأبيات السابقة مثلاً، أكثر اتساقاً من تفسير صلاح ستيتية لها على أنها امتداد لتراث البستان المغلق في الحضارة الإسلامية،[٣١] تحديداً لأن البساتين المعنية هنا أقرب لأن تكون مفتوحة، إذ "لم يعد لها بلد". وعلى أية حال، فموضوعة الطفولة مثلاً، طاغية في شعر شحادة ومسرحه، وكثيراً ما ترتبط بغياب الحدود؛ بل إن المثالين السابقين تحديداً من قصيدتين تنتهيان بصورة طفل، لكن ليس هناك ما يمنع من النظر للطفل كفاعل سياسي لم يتأسس بالمؤسسات، ولا يتوقف عادةً عند فرز البشر وفقاً للهويات والحدود، وذلك بدلاً من اختزال هذه الموضوعة وقصرها على نموذج براءة أثيرية، لا جنسية ولا سياسية.

لا يبدو لنا شططاً إذن أن نفترض أن السفر عند شحادة فعل سياسي بالمعنى المعرفي العام، يقابل بطش الدولة بالفرد وبمن لا ينتظم في منظوماتها النظرية الفوقية. وقد لاحظنا أن شحادة يستخدم السفر لمساءلة البلد، لكنه لا يكاد يشير للهجرة ولا للمنفى، خارج مسرحية **المهاجر**. ربما كان مرجع ذلك أن النفي والهجرة قد يستتبعان سكونية جديدة، وتَوَطُّناً وانغراساً في إقليم المهجر أو المنفى، بينما تبدو لنا النظرة التي نستخلصها من إنتاج شحادة نظرة دينامية، نظرة المترحل الذي لا يستقر، كي لا يتوطن أو يتحجر.

بعد هذه الجولة العابرة فى إنتاج جورج شحادة يبدو لنا مفهوماً أن تمرد هذا الإنتاج على سطوة منظومة "الهوية-البلد محدد الحدود" يستتبع تمرداً على العديد من النماذج الأدبية المؤَسَسة، المُكَرَسة، المبنية على فرضيات الهوية السكونية. أول سُلَّم تم تأسيس كاتبنا فيه وتكريسه هو سلم الأدب (القومي الفرنسي)، فى خانة السيريالية. بلغ هذا التأسيس مبلغه في كتاب أحد أساطين النقد الشعري الفرنسي: جان بيير ريشار، مخصص للشعر الفرنسى الحديث، ويضم فصلاً عن شحادة، بين فصول عن قمم الشعر الفرنسى في أواسط القرن العشرين وكثير منهم ممن ارتبط بشكل أو بآخر بالسيريالية: سان جون بيرس، رينيه شار، پول إيلوار، فرانسيس بونج وغيرهم.[٣٢] في دراسته عن شحادة، لا يخطر ببال ريشار أن يذكر أن الشاعر ليس فرنسياً، مفترضاً أن شعره ينتمي للأدب القومى الفرنسى مادام مكتوباً بالفرنسية. ويصرح توم بيشوب بهذه الفرضية نصاً، فى كتابه عن المسرح الفرنسى منذ الخمسينيات، إذ يعتبره واحداً من فطاحل الأدب الفرنسي.[٣٣] وهذه الفرضية يؤكدها شحادة نفسه بحرصه على التوطن في إقليم اللغة والأدب الفرنسيين - وهى اللحظة الوحيدة التي يتخلى فيها كاتبنا عن ترحله - إذ يقول فى أحد حواراته النادرة إن الفرنسية هى لغته وإنه لا يعرف غيرها. إلا إنه، للحق، يتحدث في ذلك السياق عن هجرته من إقليم آخر، إقليم العربية الفصحى التي يعترف بأنه يجهلها، ويعلن فى الوقت ذاته تململه فى إقليم اللغة الفرنسية بسبب طغيان العقلانية الديكارتية الصارمة عليها.[٣٤] وقد تعرض مسرح شحادة للتكريس وللتأسيس المؤسسى نفسه، بوصفه جزءاً من الأدب المسرحى الفرنسى ومن الإنتاج القومي المعروض على الخشبة الفرنسية. فمسرحياته كلها نشرتها واحدة من أكبر دور النشر الأدبي الفرنسية، دار جاليمار، واحتضن إنتاجه على خشبة المسرح الممثل والمخرج الشهير جان لوي بارو. والخطاب النقدي عن مسرح شحادة - وإن أشار أحياناً لكون الكاتب غير فرنسى - يضعه، على أساس اللغة، فى إطار الإنتاج القومى الفرنسى، على نحو ما يفعل جاك جيشارنو فى كتابه عن المسرح الفرنسى الحديث.[٣٥]

لكن هناك من النقاد من شعر بعدم امتثال حالة شحادة لنموذج الأدب القومى الفرنسى المبني على افتراضات سمات الهوية، لأن الشاعر ببساطة لبناني، ولا يحمل الجنسية الفرنسية. فنجد جى دومور مثلاً يشعر بالحاجة إلى التأمل فى المسألة، ويخلص إلى أن شحادة قادم من الشرق لكن أعماله ليست أعمال إنسان شرقي، ويؤكد على أن شاعرنا لبناني لكنه فرنسي اللغة.[٣٦] ونرى أندريه روسو ينعت كاتبنا بالزهرة العذبة فى بستان من الشرق، لكنه يشدد على أنه يمثل موهبة فرنسية بلُغَته وبثقافته.[٣٧] هذه النظرة لشحادة وجيهة، لكنها تعنينا من حيث دلالتها على حدود منظومة الهوية فى بُعْدها الثقافى.

أما الدلائل الأوضح على القلقلة التي تمثلها حالة شحادة فتتبدى في الاتجاه الغرائبي فى النقد الفرنسى لتأسيس كاتبنا على أنه "قادم من الشرق" رغم أن لغته وعوالمه وقيمه لا يكاد يكون فيها من الشرق أو من لبنان شيء. لكن كونه ليس فرنسياً لا يريح من ينطلق من نظرة قومية للأدب، ويغري "بإدراجه" في خانة تميزه عن بقية الكتاب الفرنسيين. أطرف مثال على ذلك هو الإصرار على إلحاق شحادة بتقاليد تراثية عربية وعلى قرنه بأشهر عمل معروف

عن الشرق في أوروبا، ألا وهو **ألف ليلة وليلة**. فبينما يؤكد شحادة أنه لم يقرأ هذا الكتاب - ونصدقه في ذلك، إذ لا أثر له في كتابته - يصر النقاد على الربط بين شحادة والليالي. يقول جي دومور إن شحادة يذكره بجعفر، إحدى شخصيات **ألف ليلة وليلة** في خفة حركته وكثرة تنقله.(٣٨) ويكتب الشاعر جول سوبرفييل: "مصادره تكاد تكون بين جوانحه فحسب. نعم يا عزيزي جورج، ربما لم تقرأ **ألف ليلة وليلة**. لكن لم تكن بك حاجة لذلك. فأنت تحملها بين أفلاكك الشخصية."(٣٩)

دعك من الزج بالشاعر والمسرحي رغم أنفه في سُلّم التراث العربي، تحت بطاقة أيقونة الليالي. المثير في تلك النظرة القومية للهوية الأدبية هو تساميها وسكونيتها، بحيث تفترض أن **ألف ليلة وليلة** روح، يحمل كل قادم من الشرق قبساً منها بحكم الميلاد، مثلما يولد المرء وهو يحمل السر الإلهي. فلا اعتبار لقراءات الكاتب، ولا حتى لكتاباته نفسها، ولا لتبدلات الإنتاج الثقافي وتأثرات الناس بها.

أما الوجه الثاني للتهميش النسبي لشحادة داخل منظومة الأدب القومي الفرنسي فهو أنه لم يشارك بقلمه في القضايا الوطنية الكبرى التي شغلت مجايليه الفرنسيين: قضايا التحرر والعدل التي أفرزت شعر المقاومة الفرنسي تحت الاحتلال النازي أثناء الحرب العالمية الثانية، وهي قضايا تحوّل إليها العديد من زملاء شحادة السيرياليين. مثل پول إيلوار ورينيه شار. هكذا نجد آلان بوسكيه يفطن إلى اختيار شحادة - السياسي - الذي يبدو ما بعد حداثي قبل الأوان - ويعتذر نيابة عنه: "لم تعد السكينة هنا مسألة جوهر بل هي اختيار ... ما أنشده الشعراء الآخرون من جيله - المعاناة، الحرية، التهديدات، الاشمئزاز - لا يرغب هو في إنشاده بدوره، لكنه لا يرفض أن يعرف الناس كم كلفه قراره."(٤٠) فشحادة متخلٍ عن كافة الأوهام، لا ينخرط في خطاب سياسي راهن، ولو بدا "على صواب".

أما الوجه الثالث لتهميش شحادة، فهو الإصرار على تقرير احتضان رواد الشعر الفرنسيين له. إذ إن تكرار الإشارة إلى إعجاب سان جون بيرس وأندريه بريتون بشعر شحادة، أو إلى احتضان پول إيلوار وماكس جاكوب له، يوحي باعتباره "الغريب" الذي يحتاج من "يكفله" في عالم الأدب القومي الفرنسي. وليس ذلك بالضرورة موقفاً مقصوداً، لكنه خطاب ينتج تهميشاً ولو كان الغرض منه - بالعكس - إثبات ألفة شحادة مع الثقافة الفرنسية. ويثبت ذلك الخطاب، مرة أخرى، إحساساً بعدم الارتياح تجاه معيار الهوية في تصنيف الإنتاج الثقافي. وبالمناسبة، لم يكن إنتاج هذا الخطاب حكراً على النقاد الفرنسيين، بل ساهم فيه العديد من اللبنانيين - تجد بعضهم مذكوراً في هوامش مقالنا هذا - مما يؤكد أن المسألة ليست مؤامرة عنصرية بل وقوعاً في فخ النظرة القومية للأدب، التي تنفي من حيث تحاول أن تثبت.

تعرّض جورج شحادة للتهميش النسبي على صعيد آخر، هو دائرة المسرح. كثيرٌ هم من وضعوا شحادة إلى جوار رواد مسرح الطليعة في فرنسا - أو مسرح العبث - وكثيرٌ هم من قارنوه ببيكيت ويونسكو. ونتفق مع الرأي الغالب بين هؤلاء، في تمييز شحادة عن غيره من كتاب ما سمي أيضاً "بالمسرح الجديد"، لأنه أقل قسوة وعنفاً مع شخصياته ومتفرجيه من بيكيت ويونسكو مثلاً. يلخص أندريه ألتر هذا الرأي إذ يلاحظ أن مسرح شحادة مؤسس على تجربة الوحدة والقلق مثل مسرح بيكيت ويونسكو، لكنه على عكسهما لا يمثل قفزة في

أتون العبث.[٤١]

ما يزعجنا في عملية تكريس مسرح شحادة مؤسسياً هو التركيز على كونه مسرحاً شعرياً. وهي عملية بدأت منذ الكتابات النقدية الأولى التى صكها ليونارد پرونكو في كتابه عن مسرح الطليعة.[٤٢] المزعج هو عموم الخلط بين شعرية مسرح كاتبنا وبين سلم البراءة والطفولة الساذجة التى ينتمي إليهما عالم شحادة. بصفة عامة، تعرض قسم كبير من "المسرح الجديد" فى فرنسا للتهميش، بعد دمغه بخاتم المسرح الشعري. وهكذا كان نصيب الشعراء المسرحيين الطليعيين من التأسيس المؤسسي أقل من نصيب كتاب **المسرح النثري**. وهكذا تم تهميش شحادة وتارديو وأوديبرتى نسبياً، لصالح يونسكو وبيكيت وأداموف وتقديرنا أن العلة في ذلك سياسية بالمعنى العام، على الأقل كما يمكن أن يتضح من حالة شحادة. فرضيتنا أن المسرح الجديد كان يمثل نقداً عنيفاً لأسس معرفية تقوم عليها الحداثة الغربية، مثل تمجيد الذات وتساميها على نفس منوال تسامى الدولة أو النظام، وأسبقية النظرية (الليبرالية أو الماركسية) على الممارسة، وتسيّد الإيديولوجية باسم سيادة النزعة العقلية، والهيمنة البوليسية (الخفية أحياناً) للدولة. ونظراً لخطورة هذا المسرح المعرفية، أفرزت الرأسمالية تحديداً آليات لامتصاص هذا المسرح وتحويل مساره، اتخذت مثلاً شكل التركيز على الجوانب التقنية والصادمة في مسرح الطليعة، من ألعاب الألفاظ واستخدام تراث البهلوان والأراجوز، بحيث تجعل منه مسرحاً تجارياً وإن كان طليعياً. أما في حالة المسرح الشعري، فمهمة الرأسمالية كانت أكثر سهولة، إذ يكفى أن تلصق بطاقة الشعر على المسرح لتحجيمه في أطر هلامية مثل الحلم والبراءة والانقطاع عن الواقع.

هكذا تم صرف النظر مثلاً عن الخطورة المعرفية للسخرية من التسامى من خلال بناء شخصية النبى الشاعر بوبل. المسألة ليست مجرد سخرية من الدين، مثلاً عبر مشهد موت السيد بوبل محاطاً بشخصين أقرب للصّين الذين صُلبا عن يمين المسيح وعن يساره. فالمسرحية تُسَائل نموذج القائد المتسامي، رمز الدولة أو الدين أو العقيدة السياسية أو ما شابه، وهى تبرز عملية استيعاب الخطاب وتحويره، مثلاً عندما يظهر رسول السيد بوبل ليقرأ رسالة منه على أهالى البلدة، فإذا هى تُحَرَف في الحال عندما يعيد قراءتها أحد الأهالى. لا يمكن إذن الحفاظ على "نقاء" النظرية، بل يتم تدجينها مباشرة فى خطابات وممارسات مختلفة. ببساطة إذن، وبمرح، تنقض مسرحية **السيد بوبل** مسلمات عقائدية وسياسية كانت سائدة غداة الحرب العالمية الثانية، وتنخر في منظومات أنظمة الحكم فى العالم الغربي والشرقي والعالم الثالث على السواء. لكن تواري كل ذلك خلف غموض شعرية **كتاب الترمندور**، وهو عنوان متخيل لكتاب بوبل الذي يتضمن حكمته والذي يمثل نظرة نقدية لكل كتاب مؤسس نظرياً يخضع لسلطانه البشر، سواء كان **رأس المال** أو **الكتاب المقدس** أو **بيان حقوق الإنسان**.

على النحو نفسه يمكن فهم المواعظ التى يلقيها العالم كوفمان، الداعية لبسط سلطان العلم، في مسرحية **البنفسجات**. ما يدينه النص هو الدعاية وغسيل المخ الذي يشل الفرد ويُشَوِّش على حرية قراره. كذلك يلفت النظر إلى أن العلم إيديولوجية - يمكن أن تكون خطرة مثل غيرها من الإيديولوجيات - وأنه ليس مجرد مجموعة من المعارف اللاسياقية المنزهة عن الغرض، بل هو خطاب إيديولوجي وأداة بيد الطبقات المسيطرة، تحشد بها

البسطاء تحت لواء النظام القائم وتحركهم حيثما شاءت، مثلاً نحو تصنيع أسلحة الدمار الشامل. هكذا نجد الخادم والبارون منبهرين بخطب العالِم، مستنفرين لطاعته ولاستكمال مسيرته، الهادفة لتصنيع قنبلة مدمرة، باستخدام البنفسج. موضوع النقد إذن ليس أمريكا أو الاتحاد السوفيتي، بل هو العلم وإيديولوجيته وأوجه استخدامه، ومبدأ العنف النووي أيّاً كان المعسكر المعنى. يندر أن نصادف قراءة لمسرح شحادة بوصفه ممارسة للنقد المعرفي، اللهم إلا دراسة يوريس سيلينيكس عن تحولات مسرح شحادة الشعري.(٤٣)

تهميش مسرح شحادة - وغيره - يتم أيضاً بقصره على قراءة إسقاطية على حادث محدد أو معسكر دون غيره. حدث الشيء نفسه مع يونسكو ومسرحيته **خراتيت**، إذ هي مسرحية ضد التجييش المادي والإيديولوجي، لكنها قُصرت في كتابات النقاد على تفسيرها كإدانة للنازية ثم الشيوعية السوفييتية وحدهما. بذلك ضاعت قيمتها كعمل يدين سطوة الدولة والدعاية، أيّاً كان النظام المعنى، بما فيه النظام الرأسمالي الليبرالى. كذلك تلقى البعض مسرحية **قصة فاسكو** لشحادة على أنها إدانة لفرنسا في حرب الجزائر تحديداً، حيث عُرِضت المسرحية غداة حرب التحرير. ومع ترحيبنا بإدانة موقف فرنسا الاستعماري في هذه الحرب، إلا إننا نرى أن قصر تفسير المسرحية على إسقاط بعينه هو تحجيم لقوة التمرد الكامنة فيها واستهلاك لها في معركة راهنة مؤقتة. التمرد المعرفي فى مسرحية **قصة فاسكو** ينبع من إدانة تسلط المؤسسة العسكرية على البسطاء - أيّاً كانت المؤسسة وأيّاً كانت دوافعها - وتسخيرها إياهم فى إطار مخططاتها باستخدام الشحن المعنوي فى سُلَّم الدفاع عن الوطن وإنقاذه. هكذا دفع الحلاق البسيط فاسكو حياته ثمناً لتوصيل رسالة خلف خطوط العدو، لا نعرف فحواها ولا نفهم كيف ستسهم في إنقاذ الوطن، كل ما نذكره هو خطبة القائد ميرادور الحماسية.

لكن بصفة عامة، لم يسمح مسرح شحادة للمؤسسات باستيعابه فى معارك سياسية راهنة، ولاشك أن ذلك أحد أسباب تهميشه، مقارنةً بمسرح يونسكو الذي استُنْفِذ في تفسيرات محددة لا معرفية. وربما كانت رقة البناء البصري لمشهدية شحادة (مقارنة بالمشهدية الصادمة عند بيكيت) - بشر مقعدون أو مدفونون - سبباً فى الإحجام عن الاحتفاء به بالقدر الذي حظي به بيكيت. لكن تظل الأداة الأساسية لتهميش إنتاج شحادة المسرحى وتعقيمه سياسياً هى وصفه بالمسرح الشعري. بعد ذلك، تتم المهمة المؤسسية بالتركيز على انتماء هذا المسرح لعالم الخيال والحلم، وهو تفسير كرَّسه العديد من النقاد بتأثير إيديولوجية رومانسية، وقرنوه بدائرة أثيرية بعيدة عن أي تفسير تمردي للحلم. سُلَّم الحلم هذا كان المستودع المؤسس المُلجِم لمسرح الطليعة كله، كما نرى مثلاً في العديد من دراسات الكتاب الذي أشرف عليه پول ڤرنوا عن الحلم والغرائبية فى المسرح الفرنسي المعاصر، والذي يضم فصلاً عن شحادة.(٤٤)

هكذا نجد أن إنتاج جورج شحادة لا يتلاءم تماماً مع القوالب المؤسّسيّة فى تاريخ الأدب القومي الفرنسي وأن بعضها كان يهمشه فعلياً بأكثر ما كان يُكَرِّسه. على أننا نؤكد أن هذا الموقف وليد تفاعل خطابات معينة في ظروف تاريخية بعينها، وليس نتاجاً لإرادة ذوات محددة أو لتآمر أطراف ما. هذا السياق هو الذي أنتج أوجه تكريس شحادة مؤسسياً، وهو الذي نستند إليه في مقابل أعمال كاتبنا لنقرر ما نرى من استعصاء شحادة على قوالب

وبطاقات الهوية القومية والشعرية والمسرحية. ليس شحادة إذن مصنوعاً بأيدي نقاد وشعراء ومخرجين، وإنما هو نتاج لتفاعل إنتاجه الثقافي مع خطابات إيديولوجية في لحظة تاريخية معينة.

بهذا المعنى، هناك وجهان لجورج شحادة: هناك الشاعر والمسرحي الذي يجتبيه الأدب القومي الفرنسي - بقدر يزيد أو ينقص من النجاح - وهناك الكاتب الفرانكوفوني. لم يكن القارئ يسمع عن شحادة إلا في إطار الأدب القومي الفرنسي، لأنه كان الوعاء المؤسَس المتاح حتى الخمسينيات والستينيات، وقت أن بلغ الكاتب ذروة نشاطه. منذ السبعينيات، وبعد أن بدأت إرهاصات الدراسات ما بعد الكولونيالية وظهر تراكم كبير من إنتاج المستعمرات الفرنسية السابقة، بدأت محاولات تأسيس شحادة ككاتب ناطق بالفرنسية، أي ككاتب لا ينتمي للهوية القومية الفرنسية، لكنه يكتب بلغتها. بذلك بدأ انتزاعه من سلم الكتاب الفرنسيين للزج به في سلم الكتاب الفرانكوفونيين من الزنوج والمغاربة والمشارقة الذين يكتبون بالفرنسية. والعملية نفسها تعرّض لها على سبيل المثال، الشاعر السنغالي ليوبولد سيدار سنجور.

هذا التكريس المؤسسي الجديد يبدو لنا أيضاً غير ملائم لاستيعاب شحادة. والواقع أن هذا التكريس لا يستقيم في نظرنا لأنه مبنى على النموذج المعرفي نفسه لمنظومة الهوية والأدب القومي، لكن مقلوباً. فبدلاً من تصنيف الأدب حسب الهوية القومية للدولة المستعمرة، يتم اعتماد منظومة هوية مقابلة، تحل فيها المستعمَرة السابقة محل القوة الاستعمارية، لكن يظل الهم القوموي رافض الآخر أو النافي إياه أو المتربص به، همّاً حاكماً. هذا بالإضافة إلى أن مثل هذه المنظومة تبدو - في جزء منها على الأقل - مشروعاً جديداً لاستيعاب المستعمَرات السابقة في حظيرة كولونيالية أكاديمية.

في حالة شحادة، سرعان ما نكتشف غياب التواؤم بين مؤسسة الأدب الفرانكوفوني وإنتاج الكاتب. فهو فعلاً لبناني يكتب بالفرنسية، لكنه لا يخضع للمقاييس التي تأسست مؤسسيا للإفادة من أدب المستعمَرات والأدب ما بعد الكولونيالي معاً، ولا يتناول قضايا هذا الأدب. فهو كما سبق أن قلنا، لا يتحدث عن هوية يطمسها احتلال ما، ولا عن نضال ضد مستعمر، ولا عن حال مجتمع قبل كولونيالي. حتى قضية ازدواج اللغة - الملحة في شمال أفريقيا بخاصة - لا تعنيه، لأن العربية الفصحى ليست لغته، ولأنه - على حد تصريحه - لا يعيش صراعاً بين فرنسيته وعاميته اللبنانية: فلكل منهما وظيفتها.(٤٥) لذلك، فضمه إلى سلم الكتاب الفرانكوفونيين يخلخل تلك المنظومة من ناحية، ويُهَمِّش شحادة في إطارها، من ناحية أخرى. ورغم إعادة تأسيس شحادة ككاتب غير فرنسي ناطق بالفرنسية، كما يشهد بذلك العديد من الدراسات الأكاديمية، وكما تدل عليه جائزة المؤتمر الأول لدول الفرانكوفونية الممنوحة له عام ١٩٨٦، فإنه يظل غريباً في هذا السلم. وأكبر دليل على هذا هو المساحة المحدودة نسبياً التي يحتلها شحادة في أدبيات التأريخ للأدب الفرانكوفوني، لاسيما إذا أخذنا حجم إنتاجه في الاعتبار.

حتى في لبنانيته، يثير شحادة مشكلة بالنسبة للإطارات المؤسَسة. فإلى جانب قالبي الأدب القومي والأدب الفرانكوفوني، هناك نموذج خاص بالمثقف اللبناني تم تكريسه في فرنسا، هو نموذج المثقف ثقافة غربية، المحب لفرنسا - إلى درجة المطالبة بتدخلها في لبنان -

الذي عادة ما يكون رافضاً أو معادياً للعروبة والذي عادة ما يكون مسيحياً، بل ومارونياً تحديداً. تم إنتاج هذه التركيبة كنموذج للمثقف اللبناني الذي تدعمه فرنسا، بعد اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية، وبدأت فرنسا في استيعاب المثقفين اللبنانيين في إطار هذا النموذج - الذي لا يحتاج طبعاً للتعليق على مدى هشاشته واصطناعيته؛ فليس كل مسيحي لبناني معادياً للعروبة أو محباً لفرنسا بالضرورة.

المهم في مقامنا هذا هو أن شحادة تم تهميشه في فرنسا بناءً على هذا النموذج، منذ بدء الحرب الأهلية. ولم ينقذه من النسيان إلا محاولات تكريسه ككاتب فرانكوفوني - وهي محاولات إقصائه من الدائرة القومية الفرنسية. فرغم أن شحادة مسيحي ومحب لفرنسا ويكتب بالفرنسية ومتزوج من فرنسية، فإن المؤسسة الثقافية الفرنسية كانت تسكت عنه، تحديداً لأنه يثبت هشاشة النماذج التي صاغتها سياسة الدولة الخارجية. فرغم أنه لا ينخرط في أي خطاب عروبي، فإنه لم يشترك في خطابات تدعو للتبعية للقوى الغربية. ورغم أنه مسيحي، فإنه لم يشترك في أي خطاب عن هوية مسيحية أو دعم لمعسكر مسيحي دون غيره. فهو ببساطة خارج أطر الممارسة السياسية الراهنة، ينظر للسياسية بمعناها الحزبي واليومي بعين التهكم والتخلي عن الأوهام. فتخلي الجميع عنه مفهوم في هذا السياق، لأنه خارج المعسكرات كافة، أي هو - بمعنى ما - ضد الجميع وضد السياسة، إلا من حيث هي تفكير نقدي معرفي.

يقف جورج شحادة إذن على النقيض من نموذج كاتب لبناني آخر يكتب بالفرنسية، وتم تكريسه مؤسسياً في فرنسا، بعد الحرب الأهلية، هو أمين معلوف. نحن لا نتهم معلوف بشيء. ولا نحسبه على فريق دون آخر ولا ننسب له موقفاً لا أخلاقياً. بل إننا نقف على نفس أرضيته النظرية إذ يُعْلن في كتابه عن **الهويات القاتلة**: "هويتي هي ما يجعلني غير متطابق مع سواي من الناس. (...) الهوية لا تُعْطَى مرة واحدة نهائية، بل هي تُبْنى وتَتَحول طوال الحياة."(٤٦)

مع ذلك، نلاحظ أن كاتباً مثل شحادة قد تم تهميشه في فرنسا بعد اندلاع الحرب الأهلية، بالمقارنة مع تأسيس كاتب لبناني آخر مثل معلوف. نظن أن السبب في ذلك هو أن معلوف يتناول في أعماله التاريخ: مثلاً تاريخ الحروب الصليبية من وجهة النظر العربية الإسلامية، في **الحروب الصليبية من وجهة نظر العرب**، أو تاريخ لبنان تحت الهيمنة التركية والمصرية في القرن التاسع عشر، في **صخرة طانيوس**، أو تاريخ ماني، في **بساتين النور**؛ أي أن أعمال معلوف تخوض في فترات الصراع بين العرب وأوروبا، أو في فترات صراعية تتوحد أوروبا الرسمية اليوم مع أحد أطرافها.

بذلك يستجيب معلوف لطلب راهن سياسي خلقته الحرب في لبنان، ودعمه اهتمام فرنسا كدولة بهذه الحرب. ثم كرس هذا الطلب إلحاح النظر لعلاقات الغرب مع الدوائر العربية أو الإسلامية بوصفها علاقات تصادمية، حيث أضحت حرب لبنان مجرد مثال على هذه العلاقات. لا نعني هنا أن معلوف جزء من مؤامرة، لكن نقصد أن إنتاجه يلبي طلباً في السوق الثقافية الغربية، خلقته راهنية سياسية معينة. وهذه الراهنية نفسها لم تعد تطلب طيلة السبعينيات والثمانينيات ما يمثله إنتاج شحادة من تشكك في التاريخ والراهنية السياسية نفسهما.

ربما زاد من تأسيس معلوف مؤسسياً بالمقارنة مع تهميش شحادة في فرنسا، أن معلوف يكتب الرواية والمقال، بينما شحادة يكتب الشعر والمسرح. على مستوى العالم كله تقريباً - لأسباب متباينة ولا شك - يتراجع تكريس الشعر والمسرح، مقابل تكريس الرواية والمقال؛ ربما لأن الإنتاج الثقافى بالجملة أصبح ينظر للمسرح أكثر فأكثر على أنه سلعة يشترك في صناعتها عدة فنيين، منهم المؤلف. وكذلك أصبح الشعر فى إنتاج الجملة ذائباً فى قالب الأغنية "الصناعية" (نسبة إلى كونها تُنتج وتُروّج كالسلع الصناعية). أما الرواية والمقال، فمازالا يلعبان دور إنتاج الأديب المؤلف، المُعَبِر عن روح قومية ما، أو عن هواجس مجتمع معين.

المهم أن النوع الذي بلور فيه شحادة إنتاجه قد أسهم على الأرجح فى تهميشه على مستوى الثقافة الوطنية الفرنسية. أضف إلى ذلك أنه لم يستند إلى صناعة ثقافية قوية اقتصادياً مثل الصحافة أو التليفزيون. في المقابل، نجد أن معلوف صحفى يتمتع بالرعاية التي تمنحه إياها مهنته. وعند مقارنة شحادة بأحد زملائه صناع "المسرح الجديد"، يونسكو، سنجد أن نشاط يونسكو في كتابة المقالات بالصحف، حول الراهنية السياسية بالذات، قد أسهم ولا شك في دعمه مؤسسياً كأديب. بينما أدّى عزوف شحادة المبدئى عن مثل هذا النشاط إلى حرمانه من الدعم المؤسسي "الصناعى".

أقلية شحادة؟

التفكير في الإنتاج الثقافى الهجين، الذي لا يمكن قصره على بطاقة هوية معينة، والذي يُسَائِل فكرة الهوية نفسها بحيث يضعها في محايثة النص لا فى منظومة متعالية خارجه، هو تفكير يتيح لنا إعادة اكتشاف إنتاج أناس مثل جورج شحادة: تسعى مختلف المنظومات لتأسيسه فينتهى به الحال إلى التهميش، بحيث يظل دائماً طافياً بين الحدود المؤسسة، لا ينزلق داخلها تماماً أبداً. لا يعنى هذا بالضرورة أن شحادة كان ثورياً، بل يعنى ببساطة أنه كان مختلفاً. وهذا في حد ذاته - في رأينا - يمثل قيمة. فنحن لا نرى شحادة كاتباً خارج كافة المؤسسات - بالقدر الذي يمثله جان جينيه مثلاً - لاسيما وأن البقاء خارج كل المؤسسات وكل القوالب المؤسسة هو وضع أقرب للطوباوية. إن التأسيس نتاج لعملية إنتاج ثقافي وليس مجرد أثر لإرادات أفراد، سواء كانوا الكتّاب أو ممثلى المؤسسات. ما نراه هو أن شحادة ينزلق دائماً في المساحات البينية.

هل تسمح هذه الوضعية باعتبار جورج شحادة كاتباً ينتج "أدب أقلية" بالمعنى الذي نظّر له دولوز وقطاري؟

يعرّف المفكران أدب الأقلية بثلاثة محددات: أن يستخدم لغة مهيمنة استخداماً مغايراً لاستخدام الأغلبية - أي يلونّها باستخدامات أقلية ما لها - وأن يكون أدباً جماعياً، وأن يكون بالتالي سياسياً.[٤٧] يمكن اعتبار أدب شحادة سياسياً، من حيث إن لاسياسيته، وسخريته من التحزب هما موقف سياسي. ويمكن اعتبار كتابته جماعية، باعتبار أن هذا الموقف يقفه العديد من الناس وإن لم يكونوا أغلبية. لكن عند دولوز وقطاري، يبدو لنا هذان

الشرطان رهن الشرط الأول، وهو الكتابة على غير ما يُكْتَب به الخطاب الغالب في لغة ما، أو على عكس أغلب ما يكتب بلغة ما. بهذا المنطق، يمكن اعتبار شعر شحادة تثويراً للغة، مارسه السيرياليون جميعاً: (الجمل الإسمية، غياب علامات الترقيم، غياب الروابط المنطقية أو المعتادة بين المبتدأ والخبر، إلخ.). لكن تظل لغته المسرحية تنويعاً على خطابات واستخدامات غالبة للفرنسية، في إطار ما يسمى باللغة الشعرية، مع ملاحظة أن سمة الأقلية في لغة الشعر عند شحادة ترجع لسيرياليته لا للبنانيته، مما يحيد به عن نموذج كافكا الذي يكتب بألمانية يشوبها كل من استخدام أهل براغ للغة وتراث اليديش، وهو النموذج الذي اتكأ عليه دولوز وقطاري في تنظيرهما. جورج شحادة إذن مُشْكِل في تصنيفه مؤسسياً ولامؤسسياً على السواء. حتى مظلة أدب الأقلية لا تغطيه تماماً؛ ويزيد هذا من ديناميـة إنتاجه، ومن مكامن الحيوية فيه. على أننا لا نهدف إلى استخلاص صورة الأديب المتفرد من هذا الاستعراض للتأسيسات والتكريسات الثقافية لكاتبنا. إنما نفكر في خاصية الاستعصاء على الامتصاص في الخطابات المؤسَسة، وهي خاصية تتعدد تجلياتها بتعدد الكُتَّاب ويشترك فيها الكثيرون من منتجي الثقافة. نتصور أن تلك الخاصية تصلح أساساً معيارياً للاحتفاء بالكُتَّاب، وهي على الأقل سر ابتهاجنا بإعادة قراءة جورج شحادة.

الهوامش

كل الاستشهادات من دراسات منشورة بغير العربية، ومن شعر شحادة الفرنسي، في متن المقالة من ترجمتي.

(١) نعتمد هنا على سيمنار تيري كوكران الأستاذ بجامعة مونتريال حول الحداثة والأدب، عام ١٩٩٨.

(٢) إحسان عباس، "الأصالة في الثقافة القومية المعاصرة،" **القومية العربية والإسلام**، حماعي (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨١)، ص ص ٤٤١-٤٥٧.

(٣) السيد ياسين، **الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر** (القاهرة: مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية في مؤسسة الأهرام، ١٩٧٣).

(٤) جمال حمدان، **شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان** (القاهرة: دار الهلال، ١٩٧٦).

(٥) راجع ترجمة وليد الخشاب لجاك لاكان، "مرحلة المرآة،" **ألف** ١٤ (١٩٩٤):١٧٥-١٨٣.

(٦) راجع:

Cornelius Castoriddis, *L'institution imaginaire de la société* (Paris: Seuil, 1975), p. 207.

(٧) **المرجع السابق**، ص ٢٢٤.

(٨) **المرجع السابق**، ص ٢٠٨.

(٩) شكري عياد، "الشخصية العربية،" **مجلة الهلال** (القاهرة، مايو ١٩٩٩)، ص ص ٤٢-٤٧.

(١٠) راجع:

Belinda Jack, *Francophone Literatures* (Oxford, New York: Oxford U P, 1996), p. 169.

(١١) **المرجع السابق**، ص ٢٠٩.

(١٢) راجع:

Georges Schehadé, *L'écolier sultan suivi de Rodogune Sinne* (Paris: Gallimard, 1973), p. 25.

(١٣) **المرجع السابق**، ص ص ٥٠-٥١.

(١٤) **المرجع السابق**، ص ٢١.

(١٥) راجع:

Samir Ghali, *Deux écrivains libanais d'expression française: Farjallah Haïk et Georges Schehadé*, Ph. D. (Lincoln: University of Nebraska, 1972).

(١٦) إحسان عباس، سبق ذكره، ص ص ٤٤٧-٤٤٨.

(١٧) راجع:

Monique Amerman, *Une étude des images dans le théâtre de Georges Schehadé*, Ph. D. (University of Colorado at Boudler, 1977), p. 12.

(١٨) راجع:

Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité* (Paris: Maspero, 1972), pp. 42-43, 163-164.

(١٩) راجع:

Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* (Paris: Flammorion, 1977), pp. 39-42, 47-51.

(٢٠) راجع:

Georges Schehadé, *Les poésies* (Paris: Gallimard, 1969), p. 59.

(٢١) **المرجع السابق**، ص ٧١.

(٢٢) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(٢٣) **المرجع السابق**، ص ٨٨.

(٢٤) راجع:

Antoun Sassine, *Le voyage dans le théâtre de Georges Schehadé*, Ph. D. (Detroit, Michigan: Wayne State University, 1988), pp. 12-16.

(٢٥) آمرمان، سبق ذكره، ص ٦.

(٢٦) راجع:

Georges Schehadé, *Le nageur d'un seul amour* (Paris: Gallimard, 1985), p. 41.

(٢٧) **المرجع السابق**، ص ٢٣.

(٢٨) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(٢٩) راجع:

Georges Schehadé, *Les poésies* (Paris: Gallimard, 1969), p. 67.

(٣٠) **المرجع السابق**، ص ٥٨.

(٣١) راجع:

Salah Stétié, "L'œuvre entièrement poétique de Georges Schehadé," *Cahiers Renaud-Barrault*, no. 4 (Paris: Julliard, 1954), pp. 60-61.

(٣٢) راجع:

Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne* (Paris: Seuil, 1964), pp. 173-197.

(٣٣) راجع:

Tom Bishop, *L'Avant-Garde théâtrale: French Theater since 1950* (Lexington: Heath and Company, 1970), p. 327.

(٣٤) راجع:

Yvon Langlois, "Interview avec Georges Schehadé," *Présence francophone*, no. 7 (Québec: Sherbrooke, 1973), pp. 77-78.

(٣٥) راجع:

Jacques Guicharnaud, *Modern French Theatre* (New Haven: Yale UP, 1961), pp. vii, 162-164.

(٣٦) راجع:

Guy Dumur, "Un Théâtre de la tendresse," *Cahiers Renaud-Barrault*, no. 17 (Paris: Juillard, 1956), pp. 9-10.

(٣٧) راجع:

André Rousseaux, "Un théâtre ressuscité," *Cahiers Renaud-Barrault*, no. 17 (Paris: Juillard, 1956), pp. 6-7.

(٣٨) راجع:

Guy Dumur, "Schehadé parmi nous," *Cahiers Renaud-Barrault*, no. 4 (Paris: Juillard, 1954), p. 47.

(٣٩) راجع:

Jules Supervielle, "Georges Schehadé," *Cahiers Renaud-Barrault*, no. 17 (Paris: Juillard, 1956), p. 3.

(٤٠) راجع:

Alain Bosquet, "Georges Schehadé ou les délices du mystère," *Cahiers Renaud-Barrault*, no. 34 (Paris: Juillard, 1961), p. 92.

(٤١) راجع:

André Alter, "L'Enfant qui dort dans un jardin de Juin," *Cahiers Renaud-Barrault*, no 34 (Paris: Juillard, 1961), pp. 104-106.

(٤٢) راجع:

Leonard C. Pronko, *Avant-Garde: The Experimental Theater in France* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1962), pp. 188-196.

(٤٣) راجع:

Juris Silenieks, "Georges Schehadé: The Transfiguration of a Poetic Theater," *Modern Theater*, vol. 10, no. 2 (University of Kansas, 1967), pp. 151-160.

(٤٤) راجع:

Pierre Robin, "L'insolite et le rêve dans le théâtre de Georges Schehadé, *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paul Vernois, ed. (Paris: Klincksieck, 1974), pp. 101-113.

(٤٥) راجع الدراسة سابقة الذكر:

Yvon Langlois, "Interview," p. 78.

(٤٦) راجع:

Amin Maalouf, *Les identités meurtrières* (Paris: Grasset, 1998), p. 18.

(٤٧) راجع:

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure* (Paris: Minuit, 1975), pp. 29-33.

الرواية الموريتانية وازدواجية الأصل:
قراءة للثابت والمتحول من النص

محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم

مقدمة

يسعى هذا البحث في مشغله النقدي العام إلى التعريف بالرواية الموريتانية المكتوبة - ذاتها - باللغتين العربية والفرنسية، بالسياق الأدبى الذي أنتج هذا الشكل السردي وأدى إلى ظهوره فى المجتمع الموريتاني مع مطلع الثمانينيات؛ وفي مشغله الخاص إلى التوقف عند أحد ملامح كتابتها الفنية المحلية، المتعلقة بظاهرة كتابة الروائى الموريتاني لنصه بالفرنسية، أولاً: ثم إعادة الكاتب نفسه لكتابته مرة أخرى بالعربية؛ باعتبارها ظاهرة فنية ملفتة للانتباه فى تقاليد الكتابة الروائية العربية، المكتوبة باللغات الأجنبية والمنقولة إلى العربية، أو المكتوبة بالعربية والمترجمة إلى اللغات الأجنبية. ففى كلتا الحالتين جرت العادة على أن لا يكتب الروائي العربى نصه إلا مرة واحدة، إما بالعربية وتقع ترجمته إلى اللغات الأجنبية من طرف مترجم آخر (مثل ترجمة بعض روايات محفوظ إلى الفرنسية) أو باللغة الأجنبية كالفرنسية، ويقع نقله إلى العربية من طرف معرب آخر غير صاحبه (مثل تعريب بعض روايات طاهر حداد). ومن هنا ظلت القضايا التى يطرحها هذا النوع من النصوص مرتبطة فى كثير منها بقضايا الترجمة والنقل، وما يحدثانه من أثر على النص المكتوب.

أما فى موريتانيا، فقد عرفت الكتابة الروائية ظاهرة كتابة النص الروائي مرتين من طرف كاتبه، مرة باللغة الفرنسية وأخرى بالعربية لاحقة عليها، مثل ما كتبه الروائي الموريتانى موسى ولد أبنو، عندما كتب نصيه بالفرنسية[1] أولاً ثم أعاد كتابتهما بنفسه لاحقاً بالعربية. هذه الكتابة المزدوجة للنص الروائى (كتابته مرتين) من شأنها أولاً: أن تلفت انتباه الباحثين إلى خصوصية من خصوصيات الكتابة الروائية فى موريتانيا؛ تُميز هذه الكتابة وتُسهم في تنويع الكتابة الروائية العربية وانفتاحها على القارئ، لكن من موقع يختلف هذه المرة عن موقع المترجم، ويرتبط بموقع الكاتب نفسه، باعتبار أنه لا يترجم النص الأصلي أو يعرِّبه، وإنما يعيد كتابته مرة أخرى. ولذلك يسعى هذا البحث إلى إضاءة هذه الخصوصية المحلية في الكتابة الروائية، من حيث هى صيغة جديدة من صيغ تشكل النص الروائى العربي، تمد طرائق كتابته بإمكانية فنية جديدة، وتثري آليات كتابته الإبداعية، وتسهم فى تنوع مصادر كتابته، كما سيبين عن ذلك التحليل.

ومن شأن هذه الازدواجية، ثانياً: أن تطرح قضايا نقدية جديدة، لا تتعلق هذه المرة بالترجمة أو التعريب وإنما بقضايا الكتابة الفنية وخياراتها، وعلاقة ذلك بطرائق كتابة هذا النوع من النصوص، وصيغ تشكل خطابه، ومستويات أنساقه اللغوية، إلى غير ذلك من

القضايا النقدية، التى يطرحها بشكل جلى تعالق النص الروائى العربى فى التجربة الموريتانية، مع النص الروائى الموريتانى المكتوب بالفرنسية، ذلك أن النص الروائى العربي في هذه التجربة يقيم تعالقه النصى مع النص الروائى المكتوب بالفرنسية، لأنه سابق له فى الكتابة وفي تشكل الخطاب، ومن ثم يظل النص العربي اللاحق المكتوب فى أفق الأول محكوماً بمادته السردية (القصة) وبصيغة تشكل خطابه، إن لم يتحرر الروائي منها، فى كتابته التانية للنص؛ وهذا ما نسميه بالثابت من النص؛ بحكم وحوده فى النصين الفرنسى والعربي.

لكن هذا النص يظل فى ذات الوقت متحرراً من النص الفرنسى الأول، لأن صاحب الكتابة هو نفس الكاتب وليس مترجماً برانياً على النص الأول، ومن ثم فهو ينتج نصاً روائياً مختلفاً عن سابقه في لغة كتابته وما تتميز به هذه اللغة من نثرية خاصة، ذات أنساق لغوية متعددة ومتنوعة، ومن عبقرية لغوية تحكم رؤية وتصور متكلمها، لا بد أن تترك أثرها على المضمون الروائى (المادة الحكائية) وهو يكتب ثانية بالعربية، إلى غير ذلك من الأمور المتعلقة بطرائق كتابة السرد العربي ومستويات لغة تحققه؛ وهذا ما نسميه بالمتحول من النص.

تحقيقاً لما سبق، كان علينا أن نرتبط في وصفنا وتحليلنا لهذه الظاهرة بنص من النصوص الممثلة لهذا الخيار من الكتابة الروائية، لنثير من خلاله القضايا النقدية الآنفة الذكر، ونقارب من خلاله الثابت والمتحول من النص. وقد وقع اختيارنا على نص *L'amour impossible* (**الحب المستحيل**) لموسى ولد أبنو بنسختيه الفرنسية والعربية؛ منطلقين في مقاربتنا لهذه الظاهرة من المنهج البويطيقى وتبنى اختصاص السرديات خياراً لمقاربة النص المدروس. وقبل أن ندخل في تضاريس النص، يستحسن إلقاء نظرة سريعة على التحولات الأسلوبية التى واكبت ظهور الرواية الموريتانية.

ظهور الرواية الموريتانية: تحول في أدبية النص الموريتاني

تعرضنا في بحوث سابقة منشورة،[٢] إلى السياق العام الذي أنتج النص الروائى الموريتاني وقد ركزنا حينها على السياقين الاجتماعى الثقافي والأدبى النصي اللذين أديا إلى تحول أدبية النص الأدبى الموريتاني نهاية السبعينيات؛ هذا التحول الذي كان ظهور الرواية الموريتانية - في نظرنا - أحد أهم النتائج المترتبة عليه. ولسبب منهجي، يتعلق بالمنهج النقدي المتبنى خياراً لمقاربة النص والتأريخ له؛ نود أن نقصر التحليل على التحول الأدبي مستأنسين فى وصفنا لهذا التحول بالبويطيقا التاريخية، التي تعول في تأريخها لظهور الأنواع الأدبية وأشكالها واختفائها على وصف أدبية النصوص، وذلك بتحديد مكونات أنساقها الجمالية واللغوية والتركيز على علاقات هذه الأنساق في آنيتها وتعاقبها الزمنيين، باعتبارها محددة الأساس لهيمنة أدبية نوع على أدبية نوع آخر، ومن ثم ظهور أشكال هذا النوع الأدبي وتَراجع أشكال النوع الآخر في وجه هذه الهيمنة.

عرف الأدب الموريتانى الحديث مع نهاية السبعينيات تحولاً أدبياً[٣] ملحوظاً كانت

أهم مظاهره تفكيك مركزية الخطاب الشعري في هذا الأدب، وتراجع هيمنة شعريته على حساب شعرية النثر العربي وأشكال كتابته؛ فقد هيمنت سلطة الشعر في هذه البلاد، على النثر هيمنة تركت انطباعاً لدى الكثيرين بأن أصحاب هذه البلاد لم ينتجوا نثراً، وهو انطباع عززته المكانة الإبداعية والثقافية للشعر، اللتين كان يحظى بهما هذا النوع الأدبي في المجتمع الموريتانى التقليدي وأعرافه الأدبية السائدة حينها، ومع أن العلاقة الأدبية ما بين الشعر والنثر قد اتسمت بالهيمنة المطلقة للشعر على النثر سواء على مستوى إنتاج النصوص أو على مستوى جماليات ألفتها وتَقَبُّلها إلا أن هذه العلاقة بدأت في نهاية السبعينيات - وفى تزامن مع التحول الاجتماعى، والثقافى اللذين عرفتهما البلاد بقيام الدولة المركزية - تشهد تغيراً ملحوظاً مثله تعزز سلطة النثر على حساب سلطة الشعر؛ الناتجة عن وضع التخاطب اللغوي والأدبى للأفراد في الفضاء المغلق للمدينة.[٤] ذلك أن وضع التخاطب الجديد للمجتمع الموريتاني بداية من نهاية الستينيات بآليات قوله الخاصة، قد أنتج نثرية لغوية وأدبية لم يعرفهما مجتمع البداوة السابق على قيام الدولة المركزية. وهما النثريتان، اللتان ستحكمان مسار التحول الأدبي لاحقاً: فعلى قدر كثافة هاتين النثريتين وتعقد صيغة التخاطب فيهما، ستتغير أدبية هذا الأدب وشعريته باستحداث طرائق جديدة من الإنتاج الأدبى تناهض سابقتها وتسعى لاحتواء جماليات تقبلها، واستبدالها بأخرى أكثر ملاءمة لوضع تخاطبها الجديد من جهة، وبظهور أشكال أدبية جديدة على الأدب الموريتاني، تنافس الشعر وتعمل تدريجياً على تجذير جماليتها ومأتى الحسن في أدبيتها في الساحة الثقافية والاجتماعية منذ نهاية السبعينيات من جهة ثانية.

لقد أدى وضع التخاطب الجديد إلى تراجع نسبي للشعر وتقلص لجماليات تقبله التقليدية، وهو تراجع سيوازيه تجذر لأدبية النثر وشعرية أشكاله وتبلور لأدبية جمالية حديثة، تنقض شعرية الأدبية التقليدية وتتبنى جمالية أدبية جديدة، هي إلى أدبية القص وجمالية السرد وأشكاله أقرب منها لأدبية وشعرية الشعر التقليدية، مما يعنى تحولاً من أدبية الشعر ومأتى الحسن فيها (شعريتها) إلى أدبية النثر ومأتى الحسن في نثريتها وسردها. إذ التحول الأدبى وقتها لم يكن اتساعاً لدوائر النثر على حساب الشعر، فقط وإنما هو تغير فى أدبية النص الأدبى ذاته الذي كيّف التجربة الأدبية عند أصحابه تكيفاً جديداً، تعددت معه أساليب القول الأدبي وتنوع معه مأتى الحسن في الكلام؛ وظهرت نتيجة له أشكال أدبية وسردية جديدة.[٥]

لم تقتصر مظاهر التحول الأدبى عند تفكيك مركزية الخطاب الشعري وإنما تجاوزته لتأخذ أبعاداً أخرى تتعلق بمستويات تراكم السرد وبدرجات تطويع النثر العربى الفصيح في موريتانيا وقد عملت هذه المستويات ودرجات التطويع على خلق أدبية نثر، كان لها الدور الأساسى في ظهور الأشكال السردية الموريتانية؛ وهي الأدبية التى أدت كبرى درجات كثافتها الفنية والشعرية إلى ظهور النص الروائى في مطلع الثمانينيات. ولأننا بصدد رصد التحولات الأدبية التي ساهمت فى ظهور هذا النص، فإننا سنهتم هنا بأحد مكونات هذه الأدبية التي لم نتوقف كثيراً عنده في السابق حين انتهينا إلى أن "ظهور الرواية الموريتانية كان تحولاً من أدبية الشعر إلى أدبية القص"[٦] ويتعلق هذا المكون بالنثرية ودورها في ظهور الأشكال السردية.

تمثل أدبية النثر السياق الأدبي الخاص الذي أنتج أشكال السرد الموريتاني فقد أدت تراكمات نثرية وسردية إلى نشوء نثرية أدبية ذات جماليات شعرية خاصة متنوعة ومتعددة؛ متنوعة بتنوع النثر الموريتاني واختلاف أنساقه اللسانية واللغوية، ومتعددة بتعدد درجات استيعاب أنواع هذا النثر للسرد وجماليات القص. فقد مرَت النثرية الأدبية الموريتانية في نشأتها بمرحلتين أنتجت كل منهما أشكالها السردية الخاصة بها؛ وهيمنت على الأخرى أثناء تطور النثر العربي الفصيح في موريتانيا. وسنركز في وصفنا لنشأة هذه الأدبية، على العلاقة ما بين النثريتين التراثية والحديثة،[٧] وما تأسست عليه هذه العلاقة من مناهضة ومعارضة ومن هيمنة وسيادة، أدت كلها حيناً إلى تحول من نثرية معينة وأشكال كتابتها إلى نثرية أخرى وأشكال كتابتها، وحيناً إلى تغير في مواقع السلطة الأدبية لكل من النثريتين وأشكال كتابتهما، مما ترتبت عليه نتائج مسّت بنية النص السردي وأشكال كتابته؛ ناتجة هذه المرة عن أثر سلطة النثرية الأدبية المُهَيْمَن عليها لا المهيمِنة.

على هذا النحو يتبين لنا مما سبق، أن ظهور الرواية في الأدب الموريتاني الحديث كان تعبيراً فنياً عن تحول جمالي في هذا الأدب، سواء في بعده الخارجي المرتبط بأدبية النوع الأدبي (الوجه الأول للعملة)، حيث كان ظهور الرواية تعبيراً عن هيمنة أدبية النثر وجمالية أشكاله السردية على أدبية الشعر وشعريته التقليدية منذ بداية الثمانينيات، أو في بعده الداخلي المرتبط بأدبية النثر ذاتها وجمالية أشكالها السردية (الوجه الثاني للعملة). لقد كانت الرواية الشكل السردي المعبر عن هيمنة النثرية العربية الحديثة وجمالية أشكالها الحديثة على النثرية التراثية الفقهية، التي كانت السائدة بأشكالها السردية التراثية المحلية منذ بداية الثمانينيات. وباختفاء جلّ هذه الأشكال وتراجع نثريتها الأدبية إلى مواقع خلفية في الإبداع دون أن تفقد سلطتها الأدبية وحضورها الفني في الأشكال السردية الموريتانية الحديثة المهيمنة، خاصة منها الرواية، كما سَيُبِين عن ذلك تحليلنا لرواية **الحب المستحيل** لموسى ولد أبنو.

النص الروائي الموريتاني ذو الأصلين

قبل أن ننتقل إلى تحليل رواية **الحب المستحيل** والتعرض للقضايا النقدية والإبداعية التي تطرحها؛ يتعين علينا أن نتوقف قليلاً عند السياق الخاص الذي أنتج هذا الشكل من النصوص، والنثرية الأدبية التي أدت إلى ظهوره في الكتابة الروائية الموريتانية.

لقد تعرضنا سابقاً إلى السياق العام الذي أدى إلى ظهور الشكل الروائي في الأدب الموريتاني الحديث، ولئن سعينا فيما سبق إلى الانشغال بمظاهر هذا التحول المتعلقة بتحول النثرية من جهة وبتحول الشعرية في ارتباطها بشعرية السرد من جهة ثانية فإن وصفنا وتحليلنا ظلا مقتصرين على نصوص الأدب العربي مستبعدين إلى حين نصوص الأدب الموريتاني المكتوب بالفرنسية، حتى تتضح رؤية السياق العام للتحول الأدبي.

يمثل هذا الأدب النصوص الشعرية والنثرية التي كتبها شعراء وكتاب موريتانيين باللغة الفرنسية منذ بداية السبعينيات. وقد نشأ هذا الأدب في تزامن مع الأدب العربي

الحديث، بحكم الثقافة المزدوجة (العربية والفرنسية) للمثقف والمبدع المتعلمين في المدارس الحكومية حينها، فقد أدت هيمنة اللغة الفرنسية على المقرر الدراسي والحضور القوي لها فى الإدارة والوسط الثقافى، فى الستينيات وبدايه السبعينيات إلى ظهور نثرية فرنسية قوية الحضور نشطة التداول بين الأفراد. وهى النثرية التى ستنتج مع بداية السبعينيات نصوصاً سردية وشعرية، أشهرها كتابات يوسف غاي الروائية والمسرحية إلا أن تهميش هذه النصوص من طرف الباحثين الموريتانيين وتزامن كتابتها مع جهود التعريب ومشروعه القومي أديا إلى ضياع الكثير من هذه النصوص وعدم الاهتمام بها، مما جعل معرفتنا بنصوص هذا الأدب ناقصة وغير واضحة المعالم فى ظل تهميش الخطاب النقدي لها لاعتبارات إيديولوجية حيناً؛ ولعدم توفرها، ونشرها خارج الوطن حيناً آخر.[٨] من هنا ظلت معرفة ملامح هذا الأدب والاطلاع على نصوصه مقصورة على دوائر ضيقة[٩] من المهتمين بهذا الأدب وخصوصيته. كما ظل تداول نصوصه مرتبطاً بدوائر متكلمي الفرنسية أساساً.

مع بداية الثمانينيات وفي ظل تحول الخطاب الأدبي الموريتاني إلى جماليات السرد، وانفتاح البنية الاجتماعية على النثر وجمالية أشكاله؛ كُتبت نصوص روائية بالفرنسية أهمها روايتا موسى ولد أبنو. وهي نصوص روائية وسردية أنتجتها نثرية فرنسية، موازية للنثرية العربية؛ أدت إليها تراكمات من تطويع النثر الفرنسي وميل أصحاب هذا التطويع إلى السرد وجماليته في التعبير عن مضامين البنية الاجتماعية وتحولاتها الجديدة.

وقد أدى وضع التخاطب الجديد، الذي هيمنت فيه النثرية العربية وأشكال سردها العربية، على النثرية الفرنسية الموازية لها إلى انحسار للنثرية الفرنسية وتراجع لسلطتها اللغوية والأدبية، بعد أن بلغت هذه النثرية أوج نشاطها فى منتصف الثمانينيات؛ حيث مثّل أصحابها إحدى أنشطة الدوائر النقدية والثقافية المتناولة لنصوص الأدب الموريتانى الحديث بالدراسة والترجمة. و"دائرة حوار ٨٤"[١٠] التى أثارتها قصيدة "السفين" الحداثية لأحمد ولد عبد القادر تظهر هذا الحضور، حيث ترجم النص إلى الفرنسية من طرف أحمد سالم ولد التاه، وشارك فى الحوار حوله مجموعة من الباحثين والأساتذة[١١] من ذوي الثقافة والتكوين الفرنسي.

الحب المستحيل: الثابت والمتحول من النص

تمثل رواية **الحب المستحيل** لموسى ولد أبنو، آخر نصوصه المكتوبة بالعربية وأول نص له بالفرنسية، فقد نشرها بالفرنسية سنة ١٩٩٠، قبل أن يعيد كتابتها بالعربية سنة ١٩٩٩. ولمقاربة ظاهرة ازدواجية كتابة الأصل عند هذا الكاتب، وما تطرحه من قضايا نقدية وأسئلة كتابة ارتأينا أن نتناول بالوصف والتحليل الثابت والمتحول من النص العربي، باعتباره النص اللاحق على النص الفرنسي في الكتابة والمتعالق معه، للتعرف على ملمح من ملامح جماليات الرواية العربية التى أنتجها هذا المقام السردي الخاص.

تُميز السرديات الحصرية، فى النص الحكائي عامة، ما بين مكونين أساسيين هما القصة والخطاب وتحصر موضوع دراستها في الخطاب، بينما يوسع أصحاب السرديات

التوسيعية موضوع السرديات ليشمل القصة والخطاب معاً.(١٢) ولمقتضيات منهجية تراعي التلاؤم ما بين المنهج والموضوع المدروس نتبنى هنا، الطرح التوسيعي خياراً نقدياً لرصد الثابت والمتحول من القصة والخطاب؛ لما يمكن أن تمدنا به السرديات التوسيعية - خاصة فرع السرديات المقارنة منها - في هذا المجال من أدوات وتفكير منهجيين، ملاءمين لمقاربة هذا الموضوع.

يوصف الخطاب في النص السردي بالتحول وتوصف القصة بالثبات؛ فقصة ما (المادة الحكائية) قد تكون المعطى المشترك ما بين صياغات مختلفة لها، لكنها تكتب كل مرّة بالطريقة التي يتصورها الكاتب لحظة إبداعه فيخطِّبها أي يجعل منها خطاباً، على النحو الذي يراه.(١٣) فالقصة صنفها السرديون في الثابت من النص السردي، بينما اعتبروا الخطاب (أي طريقة "تخطيب" القصة في النص) الأثر الفردي لكتابة هذا المشترك، بحكم أن كل كاتب يكتب المادة الحكائية المشتركة (القصة) على نحو مختلف وبطريقة سردية مخالفة للطريقة التي كتب بها كاتب آخر هذه القصة، إذا ما افترضنا أنهما أعطيا نفس المادة الحكائية، ومن ثم مَثَّلَ الخطاب عنصر التحول في النص السردي والحكائي عامة.

ولئن وصف أصحاب السرديات مكوني النص الحكائي بهاتين الصفتين وتناولوا على أساسهما وصفهم وتحليلاتهم للنص، فلأن المشغل السردي عندهم - في نظرنا - كان مهتماً بواحدية النص في صياغاته المختلفة. لكننا نرى أن العمل حتى في حالة كتابة ثانية من طرف نفس الكاتب وبلغة أخرى، فإن وضع الثبات بالنسبة للمكونين يتغير: فيصيب الثابت (القصة) والمتحول (الخطاب) معاً؛ يصيب الأول (المادة الحكائية) لأن الكاتب كتبه مرة أخرى وبلغة غير التي كتبه بها سابقاً، فيسقط منه جزءاً لاعتبارات فنية أو لغوية تتعلق بعبقرية اللغة المكتوبة بها المادة الحكائية مرة أخرى أو حتى حضارية ودينية متصلة برؤية أصحاب هذه اللغة للكون وتصورهم للإنسان، وتصيب الثاني (الخطاب) لأن الكاتب يعيد كتابة النص وفق شروط إبانة لغوية جديدة تتعلق بطرائق هذه اللغة في الكتابة وبأنساقها اللسانية وطرق بناء مجازاتها، إلى غير ذلك من الأمور التي تجعل طريقة "تَخْطِيب" الكاتب للقصة في الكتابة الثانية؛ تتغير وتتبدل؛ فيبني خطابه السردي وفق طريقة تخالف طريقة بنائه له في الكتابة الأولى، كأن يسقط أصواتاً أو يغير من بناء الزمن أو يبدل من وضع التخاطب في الصيغة السردية أو غير ذلك، مما سنلاحظه عند تحليلنا للمتحول من نص **الحب المستحيل**.

لهذا يمكن القول إن وضع الثبات والتحول الذي حكم تحليل السرديات للنص الحكائي عامة والسردي خاصة؛ مشروط بواحدية النص، أما إذا ما تعددت الكتابة السردية للرواية من طرف نفس المبدع بلغات أخرى فإن وضع الثبات والتحول بالنسبة للقصة والخطاب يصبح وضع تحول وتغير بالنسبة للاثنين معاً؛ حيث ينشغل الوصف والتحليل السرديين بالمتغير من "الثابت" (القصة) والمتحول (الخطاب) أثناء المقارنة بين القصة في وضع الكتابة الأولى (النص الأول) والقصة في وضع الكتابة الثانية (النص الثاني). إن هذه المقارنة لرواية مبدع واحد في لغتين تفتح البحث السردي على آفاق نقدية جديدة من شأنها أن تجلي شعرية كتابة المؤتلف والمختلف ما بين اللغات الإنسانية مما "يفضي بنا إلى المفهوم الجديد للأدب المقارن باعتباره مشروعاً لبلورة بويطيقا مقارنة، تتخطى الحدود المصطنعة بين الآداب في الثقافات المختلفة، وتوسيع مفهوم الأدبية استناداً إلى المكونات المشتركة للمتخيل الكوني."(١٤)

حددنا الثابت من النص سابقاً، بأنه الجانب القصصي في النصين، الفرنسي والعربي، أي المادة الحكائية كما تخيلها الروائي بزمنها ومكانها وشخوصها، المادة المشتركة ما بين النصين. لذلك سنلجأ هنا إلى تلخيص هذه القصة، كما يرويها النص العربي، قبل أن نتعرض لما أسقط من النص الفرنسي للرواية عند إعادة الكتابة.[١٥]

تحكي قصة هذه الرواية حكاية الحب المستحيل بين آدم ومانكي في الزمن القادم، بعد أن أصبحت العلاقة ما بين الجنسين (الرجل والمرأة) مستحيلة، نتيجة للتغيرات التي أحدثها التطور العلمي والصراع ما بين مجتمع الرجال ومجتمع النساء، الذي أدى إلى حرب قاتلة ما بين الاثنين، وبعد فترة طويلة من الحرب.

> ومن أجل إنهاء هذه الحرب القاتلة قام الرجال والنساء بإعادة تنظيم العلاقات وبوضع قواعد جديدة للإنجاب. أعيد توازن الجنسين وأعلنت حقوق الرجل والمرأة وألغيت الأسرة وحرم اختلاط الجنسين ووضعت ضوابط جديدة تحدد طرق تعايش الجميع في مجتمعين منفصلين للكل حقوقه وواجباته.
> (**الحب المستحيل**، ص ١١)

في زمن هذا التعايش الآتي مابين مجتمعي الرجال والنساء ولد آدم ابن الأنبوب وشب في مجتمعه الذكوري، لا يعرف عن الحب شيئاً؛ في زمن "لم يعد الأطفال ... يحتاجون لأم ولا أب كي يولدوا، فتكاثر الجس البشري أصبح موكولاً إلى التقنيات الحديثة." (ص ٩) وولدت مانكي ولادة طبيعية "فعندما قررت أمها إنجابها امتنعت عن التخصيب الأنبوبي وقررت أن تنتظر فترة الخدمة المختلطة لتنجبها من رجل" (ص ٦).

في هذا الزمن الآتي وبشروط تعايش مجتمعه ستنشأ العلاقة ما بين آدم ومانكي. فعند بلوغ سن الخدمة المختلطة، أرسلا إلى هذه المؤسسة التي اقتضت المصلحة المشتركة للمجتمعين أن يلتحق بها كل من يكون مؤهلاً لها. يتعايش فيها الجنسان ويتعودا على التغلب على عواطفهم. فالعاطفة في مجتمع المستقبل جريمة، والحب مجرد من العواطف: "فمن يرتكب جريمة الحب ويعشق عنصراً من الجنس الآخر يسبب خطراً على توازن [مجتمعنا]. ومن ثبتت عليه هذه الجريمة يرسل إلى أحد مراكز إعادة التأهيل، ولن يخرج منه إلا بعد الشفاء من مرضه" (ص ٢٤).

قدم كل من آدم ومانكي إلى الخدمة المختلطة وله تصوره الخاص للحب وللآخر، فآدم كان

> طوال مراهقته مفتوناً بالنساء، كان يرجع فوارقهن الفيزيولوجية مع الرجال إلى العواقب التي نتجت عن أول كارثة نووية، قبل تلك الكارثة، لم تكن

البشرية مكونة إلا من الرجال، لكن بعد تعرض بعض هؤلاء الرجال إلى إشعاعات نووية حدثت سلسلة من التحولات الوراثية حولت أولئك الرجال نساءً. كان ينتظر بفارغ الصبر استدعاءه للخدمة المختلطة التي رأى فيها فرصة فريدة للتعرف على لغز النساء. (ص ١٩)

أما مانكي فقد كان الرجال يمثلون

بالنسبة لها الوجه الآخر للبشرية. كانوا يثيرون فضولها، لكنها لم تربطهم بحياتها، لم تعرفهم إلى هذا اليوم إلا من وراء بزاتهم المضادة للأشعة، عندما كانت تأتى لصيانة برامج المعلوماتية لتسيير المحطات النووية. الانطباع الذي احتفظت به هو أن الرجال كائنات بعيدة المنال، ليست لهم عاطفة، وأن النساء كن على صواب عندما اخترن القطيعة. (ص ١٨)

وعندما وصلا إلى مكان اختبار التأهيل للخدمة المختلطة قابلهما شخص يجمع بين الذكورة والأنوثة المتمثلتين فى اسم "خناثة":

كان بانتظارهما شخص عند مدخل البناية، ملامحه ملتبسة يجمع بين شكل الرجل وشكل المرأة، أحد أولئك الرجال أو إحدى تلك النساء ممن عمل فى الخدمة المختلطة حتى جمع خصائص الرجال والنساء. لم تكن مانكى ترفع عينيها عن خناثة، لم تر من قبل انسجاماً في هذا التمام بين صفات متضادة. (ص ٢٣)

في أول لقاء لهما يتعرفان على "الحب المستحيل" يكتشف كل منهما حبه للآخر، لتبدأ معاناتهما له (أحداث القصة) فى مجتمع يرفضه. وهو ما لم يخف على خناثة عند إعلانه لهما نتيجة الاختبار،

ضغط خناثة على زر التوقف فى جهاز الفيديو وأعلن: إنكما مؤهلان للخدمة المختلطة. لكنكما ارتكبتما خطأ جسيماً يمكن أن يتسبب فى هلاككما يوماً ما. مزجتما الحب بالعواطف. ألم تقرآ فى ملف الاستدعاء أن العواطف لاغية، محرمة؟ إن جماعكما وجهاً لوجه يمكن أن يوقعكما فى الحب. (ص ٢٤)

ثم يحال كل منهما إلى مركز للخدمة المختلطة؛ ليثبتا قدرتهما على التخلص من عواطفهما، وعند مباشرة آدم لعمله

> لم يتمكن من إخفاء إحباطه عندما وصلت رفيقته الجديدة، عرفه عليها خناثة قائلاً:
>
> - هذه سوهو، رفيقتك طوال الخدمة ستعيشان هنا وستعملان في نفس القطاع. يجب عليكما أن تؤديا بنزاهة وبلا عاطفة واجبكما الجنسي ... يجب عليكما أن تتحاشيا أي عاطفة قد تؤدي إلى شغف أو غرام أو حب، محدثة انحرافاً في حياتكما الجنسية. ستخدمان في قطاع التسلية، سأخبر السامري ..
>
> - من؟
>
> - السامري .. إنه المشرف على خدمتكما. (ص ٢٨)

طوال فترة خدمة آدم في المركز لم تتمكن حياته فيه من أن تنسيه حبه لمانكي وفي حفلة من الحفلات يتمكن السامري من اكتشاف حب آدم لمانكي، فيقبض عليهما ويحالا إلى مركز إعادة التأهيل الجنسي وهناك لم يستوعب آدم ما يحدث له: "كيف يمكن لإنسان أن يحكم بالسجن على آخر بمجرد شعوره بالعاطفة؟ لم يكن مقتنعاً بأنه ارتكب جريمة، وقع في حب مانكي، ليس إلا" (ص ٣٤).

في مركز إعادة التأهيل مرّ كل منهما بتجربة مريرة من الاضطهاد النفسي والجسمي في سبيل نسيان حبه لمحبوبه، تعرضا لغسيل الدماغ، وحُجز كل منهما في مكان منعزل؛ ومرا في هذه التجربة بمقامات عديدة؛ مقت كل منهما صورة الآخر لفترة، لكنها سرعان ما تحضر في الذاكرة من جديد. لجأ أصحاب المركز إلى وسائل عديدة لشفاء آدم ومانكي من مرض "الحب". عالجوا مانكي بالبروجسترون وتأثيراته: "قضت مادة البروجسترون على البعد الجنسي لصورة آدم كما قضت على البعد الجنسي عند مانكي. بدأت تعتبر الجنس أمراً دنيئاً وقذراً تنفر منه. تم كرهت جسمها، بدا لها مقززاً كما لو كان انسلخ عنها، ولم يعد جسمها" (ص ٥٣). مع كل هذا لم تستطع مانكي أن تنسى حبها لآدم، ذلك الذي كان عاطفياً وروحياً وجسدياً، رغم خطابات خناثة التي تدين الحب بالمفهوم التشهواني، التي كان يحكيها لها: "لما لاح الصباح سكت خناثة عن الكلام المباح. لم تتعرف مانكي على حبها من خلال حكاية خناثة، أيقنت أن حبها حقيقة لا تدركها عقول البشر. قررت أن تخضع لسلطانه دون محاولة فهم سره" (ص ٦٠). وفي نهاية تجربتها من إعادة التأهيل استطاعت مانكي أن تخدع القيمين على المركز وتقنعهم بشفائها من مرض الحب بالتواطؤ مع خناثة: "صممت أن تتصنع التوبة، وأن تثبت أن الحب لم يعد له سلطان عليها، وأنها لم تعد تعتقد فيه" (ص ٧٢). وقد كانت وسيلتها لذلك الكذب والهذيان.

وإذا كانت مانكي قد استطاعت أن تخرج من المركز بخديعة فإن آدم لم يستطع

الخروج منه إلا بمؤامرة ساعده فيها خناثة، كلّفته تغيير خلقه؛ فقد اشترط عليه أن يحوله إلى امرأة عن طريق عملية جراحية، تُجرى له، تكلفه فقدان عضوه وزرع مكانه آخر نسائى. رأى فى هذا الشرط الحل الوحيد للالتحاق بمانكى، بعدما حرب طريقة الثورة على أهل المركز وفشل. خاطبه خناثة قائلاً: "يمكننى مساعدتك على اللحاق بمانكى وأن تتحد معها لكن من أجل ذلك عليك أن تتنازل عن خصوصيتك، أن تضحى برجولتك، عليك أن تقبل أن تصير امرأة" (ص ١٠٧). وبموافقة آدم على مطلب خناثة، استطاع هذا الأخير تهريبه من المركز، بحقنه بمنوم طويل المدة، وتصديره إلى الخارج على أنه ميت، وفى عيادة الدار البيضاء يتم تغيير خلقه، وأمام كمال جسم آدم العاري، راودت الطبيب الشكوك: "ندم على تعهده لخناثة بتنفيذ العملية. لماذا نشوه حسماً بهذا الجمال؟ لماذا نغير خلق الله؟ العلم أصاب البشر بالجنون لم يعودوا يترددون في تشويه المخلوقات لإرضاء نزواتهم. عندما انتسب إلى أتباع خناثة لم يكن يقدر العواقب" (ص ١١٣).

استطاعت مانكى بعد خروجها أن تتصالح من جديد مع حياتها، وأن تعيش فى مجموعتها، ولكنها ظلت مسكونة بالحنين إلى آدم تعيش خياله في آخر الليالى وفى لحظات السكر مع رفيقاتها، وفي إحدى جلساتها، اقتربت منها امرأة ونادتها: فأجابتها:

- ماذا تريدين؟

- أنا آدم! قالها مستعيداً صوته بأعجوبة.

تهاوت مانكى على أقرب مقعد. أخذت على يديه ضاغطة عليهما بشدة.

-نعم، تنازلت عن كيانى من أجلك. قررت الاتحاد مع جسمك. تذويب كيانى فى كيانك حتى ولو تطلب ذلك مني أن أواكب تحول جسمى، أن أكون امرأة، أن أثبت أنوثة شخصيتى! أذعنت لقدر حبنا! ...

لما خرجا من المقهى اختلطا بحشود النساء. بدأت حياتهما الجديدة، حياة من التوحد فى اثنين. (ص ١٢٩)

وبخروج مانكي وآدم من المقهى تبدأ حياتهما الجديدة، فى مجتمع النساء، بعد أن استطاع آدم بخلقته الجديدة، الالتحاق بمانكي، وبذلك تنتهى الرواية.

لا تمثل حكاية "الحب المستحيل" ما بين آدم ومانكي كل عناصر القصة في الرواية، وإن كانت الحكاية المركزية، بل إن هناك حكايات أخرى رديفة لها، تؤطرها وتضيء جوانب منها؛ من هذه الحكايات الحكاية الإطار، وهي الحكاية العامة التي تدور الحكاية المركزية في سياقها الزمانى والمكاني والثقافي الاجتماعي. هذه الحكاية هي حكاية تعايش مجتمعى الرجال والنساء في زمن المستقبل (الزمن الآتي) وصراعهما الأبدي، حيث يعيش كل منهما منفصلاً عن الآخر؛ وإن ظلت تجمع بينهما المصلحة المشتركة، ومن أجل ذلك أنشئت مراكز للخدمة المختلطة ومراكز إعادة التأهيل، التي تصدّر أفراد كل جنس إلى مجتمعه بعد تأديته

للخدمة أو بعد إعادة تأهيله. ومن ثم يظل الانفصال ما بين المجتمعين قائماً. هذه الحكاية في النص تحضر من خلال سرد مواز للحكاية المركزية يضيء نمط عيش كل مجتمع وتاريخ صراع المجتمعين بعد أن تخليا عن مرحلة التعايش الاجتماعي القائم على مؤسسة الزواج في الزمن القديم، ومن هنا مثلت هذه الحكاية الإطار الزماني والمكاني لحكاية "الحب المستحيل" ما بين آدم ومانكي المتمردين على قيم مجتمعهما وخاصة موقفه من "الحب" ونظرته له. ولذلك نشأ الصراع في النص برفض كل من البطلين لوضعه الاجتماعي ولتصور أصحاب هذا الوضع للحب. من هنا كان الاختبار بالنسبة لآدم ومانكي في أن يخرج آدم من المركز لا إلى مجتمع الرجال، الذي جاء منه، وإنما إلى مجتمع النساء؛ وفي أن تخرج مانكي من سجن إعادة التأهيل متمسكة بحبها لآدم وقد عجزت عن ذلك كل اللواتي جربن ذلك قبلها، فكان مصيرهن البقاء في مركز إعادة التأهيل. بالإضافة إلى الحكاية الإطار يمكن أن نذكر حكاية رديفة أخرى ومقابلة لحكايات النص الأخرى، ألا وهي حكاية الإنجاب في الزمن القديم التي يتذكرها والد آدم لحظة انتظاره تسليم ولده في المستشفى الذي أودع فيه بعد التخصيب.

تتداخل إذن في قصة النص حكايات عديدة تضيء كلها الحكاية المركزية وتؤطرها لتظهر تغير الإنسان في زمن المستقبل (الزمن الآتي) وتبدل نظرته إلى الحب. وهي حكايات تضفي كل منها على الحكاية المركزية بعداً عجائبياً وأسطورياً يغني الخيال العلمي الذي يكثف من خلاله الروائي متخيله السردي ويحيك عبره استراتيجية كتابة نصه.

الثابت من الخطاب

يتحدد الثابت من الخطاب في **الحب المستحيل** من خلال الوقوف على الطريقة التي نظم بها السارد القصة في النص، فبكشفنا للطريقة التي سرد بها السارد الحكاية المركزية ورديفاتها في النص؛ نتعرف على الثابت من الخطاب في النص العربي؛ قبل أن نتعرض للمتحول منه بوقوفنا على المسقط منه أو المحور مثلاً. لذلك سنقصر الوصف هنا على عنصر الزمن باعتباره العنصر المهيمن في النص على بقية مكونات الخطاب الأخرى (الصيغة السردية والرؤية السردية)، لنرى كيف بنى السارد زمن الخطاب في رواية **الحب المستحيل**.

رواية **الحب المستحيل** رواية تستخدم الخيال العلمي والعجائبي والأسطوري في تكثيف متخيلها السردي؛ وتوظف في أدوات كتابتها تقنيات سردية تستمدها من وسائل الاتصال الحديثة والثورة الإعلامية. وهي بالإضافة إلى ذلك تستثمر السرد الشفوي المستمد من تقاليد المرويات الشفوية الموريتانية، كما خبرتها الذاكرة الشعبية، وهي تستحضر عادات وتقاليد الإنجاب في المجتمع التقليدي؛ وما يصاحب الولادة من طقوس وحكايات، تحضر في النص لترهنه مكانياً وزمانياً، مكانياً بربطه بحاضر الكتابة (أنواكشوط ١٩٨٧) وزمانياً بربطه بحاضر القراءة حيث يمثّل الزمن القديم في النص وهو زمن الإنجاب في عهد مؤسسة الزواج، حاضر القراءة. بينما يمثّل زمن القصة وهو زمن الإنجاب في عهد انفصال الجنسين، زمن المستقبل، زمن الحب المستحيل. كيف بنى السارد زمن الخطاب في الرواية؟ وهل هي نفس الصيغة التي بناه بها في النص الفرنسي؟

ذكرنا سابقاً أن زمن القصة فى رواية **الحب المستحيل** يتألف من حكاية مركزية تسرد فى إطار حكاية عامة تؤطرها زمانياً ومكانياً، بالإضافة إلى حكايات رديفة تضيء الحكاية المركزية؛ لذلك كان زمن القصة فى النص زمناً متعدد الأبعاد بتعدد الحكايات، ومتنوعاً باختلاف الأزمنة في القصة؛ فهو زمن مصير الإنسان فى زمن التقدم العلمى المرعب الآتي، وهو زمن ماضى الإنسان فى الزمن القديم أيام تعايش الجنسين فى عهد مؤسسة الزواج، وهو أيضاً زمن الحب المستحيل بعد انفصال الجنسين وعيش كل منهما فى مجتمع منغلق عن الآخر وتغير نظرة كل منهما للحب والعواطف. ولتحديد الطريقة التى بنى بها السارد هذا الزمن فى النص يتعين علينا أن نحدد ما يسميه جيرار جنيت بـ "الحكى الأول" المحدد لحاضر الحكي وذلك بترهين أول حدث في زمن القصة إذ بتعيينا له "يتحدد ما هو قبل وما هو بعد فى علاقته بهذا الحكى الأول، وضمن ذلك تمكن دراسة ترتيب الأحداث أو المفارقات الإرجاعية أو الاستقبالية التي تتم على مستوى الحكى."[١٦] وبتحديد "الحكي الأول" و"الحكى الثاني" فى النص نقف على تمفصل زمن الخطاب فيه.

يبدأ النص بلحظة متأخرة من زمن الحكاية الإطار (حكاية الإنجاب فى مجتمع الرجال)، وهي لحظة انتظار والد آدم لولادة ابنه الاصطناعية: "كان ينتظر منذ ساعتين لحظة تكاد تكون مستحيلة الإدراك في أبدية الزمن السحيق، لكنه انتظار طويل فى نفس الأب الذي ينتظر بفارغ الصبر مولوده الأول" (ص ٥).

تمثل هذه اللحظة على مستوى زمن الخطاب استباقاً زمنياً، سيعود السارد لسردها ثانية، فقد بدأ حاضر الحكى في الرواية من نقطة متأخرة في زمن القصة، ليحكى لنا حكاية إنجاب آدم وولادته؛ وليحكي لنا أيضاً حكاية الإنجاب فى مجتمع الرواية القائم على الفصل ما بين مجتمع الرجال ومجتمع النساء؛ ولذلك ضمن السارد حكاية الإنجاب فى الزمن القديم (زمن الزواج) في هذه الحكاية عن طريق تذكر والد آدم، وهو ينتظر ولادة ابنه، كيف "تغيرت طقوس الولادات وظروفها. تذكّرَ بدقة ظروف ولادة طفل فى الزمن الغابر كما تحكيها أسطورة قديمة" (ص ٦). وهى عودة أخرى إلى أبعد نقطة من زمن حكاية الإنجاب. فى هذه الحكاية يسرد لنا السارد تجربة الإنجاب والولادة فى زمن كان فيه الإنجاب عملية مشتركة بين الرجل والمرأة، والولادة معاناةً للمرأة ليعود بنا تدريجياً إلى ما وقع لاحقاً من انفصال بين الجنسين وليروي لنا بالتفصيل حكاية الإنجاب فى زمن ولادة آدم ومعاناة والده قبل هذه اللحظة. فقد "انتظر الأب أربع سنوات قبل الحصول على حضّانة، وعندما جاء دوره تقدم إلى مركز الإنجاب الاصطناعي لاختيار بويضة وتخصيبها" (ص ١٢).

وهكذا يستمر السارد فى سرد حكاية الإنجاب إلى أن يصل إلى النقطة التي ابتدأ منها حاضر الحكى

> ها هو الأب يجد نفسه اليوم منتظراً ولادة ابنه بتلهف، بعد انقضاء هذه الفترة. كان لايزال يدخن سيجارته الأبدية فوق أريكته المتحركة، من ركن لآخر في قاعة الانتظار، والرجل المشتعل شيباً لم يظهر بعد، ثم جاءت القابلة ذات الابتسامة اللسبوسية [السحاقية] وقالت:

- اتبعنى سأقودك إلى ابنك. (ص ١٤)

ثم يستمر السرد متجاوزاً النقطة التى ابتدأ منها لنتعرف على طريقة اختيار الوالد لاسم ابنه فى زمن المستقبل "أعطى الأب اسمه وتاريخ ميلاد ابنه واختار العدد سبعة ثم ضغط على الزر المناسب. أظلمت شاشة الحاسوب. بقي وقتاً طويلاً بدون جواب، كما لو أن المعطيات أربكته، ثم ظهر على الشاشة اسم من ثلاثة حروف: آدم" (ص ١٤).

تمثل إذن حكاية الإنجاب وولادة آدم زمن "الحكى الأول" في النص ومبتدأ الرواية وقد أخذت من النص فصلين بينما تمثل الفصول الخمسة عشر المتبقية منه زمن "الحكي الثاني". ويمثل زمن "الحكى الثانى" فى الرواية حكايتى تعايش مجتمعي الرجال والنساء تعايشاً منفصلاً تحكمه مجموعة من القوانين والعادات التى اتفقا عليها بعد استقلال كل منها عن الآخر، بالإضافة إلى حكاية "الحب المستحيل" بين آدم ومانكى. فبعد تعارفهما فى أول لقاء لهما في مراكز الخدمة المختلطة، يسرد لنا السارد الحكايتين بتركيزه على الأخيرة، وباتباعه طريقة فى السرد تقوم على التناوب والتأجيل والتوازي فى الحكي. فهو وإن كان يركز على علاقة الحب المستحيل ما بين آدم ومانكى إلا أنه يوازي معها سرداً آخر يحكي طبيعة العلاقة الجديدة التى أصبحت تحكم علاقة الرجال بالنساء فى ظل أوضاع تعايشهم فى زمن الانفصال.

تبدأ علاقة آدم بمانكي بدخوله مركز الخدمة المختلطة وقد بلغ السن القانونى لها؛ ليخضع لتربية عاطفية تلغي الحب من حياته وتؤهله لأن يعيش فى مجتمعه الرجالي سليماً من مرض الحب. ولكنه بدلاً من أن يعود إلى مجتمعه يصيبه في أول لقاء له بمانكى - وقد حضرت هى الأخرى لنفس الدوافع السابقة - مرض الحب. فيكشف أمره ويرسل هو ومانكي - وقد أصابها ما أصابه - إلى مراكز إعادة التأهيل الجنسي؛ للشفاء من هذا المرض، أو البقاء فيها، ولكن آدم يستطيع بتنازله عن أجزاء من جسمه وتخلقه خلقة النساء وبالتعاون مع عصابة خناثة أن يخرج من المركز لا إلى مجتمع الرجال وإنما إلى مجتمع النساء ليلتحق بمانكى وقد سبقته، بعد أن خدعت القيمين على المركز بمساعدة خناثة ليبدآ "حياتهما الجديدة، حياة من التوحد في اثنين" (ص ١٢٩).

على هذه الصورة بنى السارد زمن الخطاب في الرواية. فقد بدأها من نقطة متأخرة من زمن القصة (لحظة انتظار المولود الجديد) ليحكي ما سبق هذه اللحظة من أحداث حكاية الإنجاب متدرجاً في حكيه إلى أن يصل إلى النقطة التى ابتدأ منها الحكي، لتنغلق دائرة زمن الخطاب عند هذه اللحظة لكنها تنفتح بتجاوز السارد لهذه النقطة (حكاية تعايش مجتمعى الرجال والنساء). فيتواصل السرد متصاعداً في النص يحكى حكاية "الحب المستحيل"، إلى أن يصل إلى النهاية. وبذلك يرسم زمن الخطاب في النص شكلاً دائرياً منفتحاً متصاعداً، متجاوزاً النقطة التي بدأ منها.

عنينا لحد الآن برصد الثابت من النص في رواية **الحب المستحيل** كما يحدده المشترك مابين النصين الفرنسي والعربى، ولذلك ركّزنا في هذا المستوى من مقاربة النص على وصف هذا المشترك كما تجلى من خلال القصة والخطاب. ويتعين علينا، هنا، في خطوة تالية أن

نرصد المتحول من النص، كما يحدده المختلف، بتركيزنا هذه المرة على المتغير من القصة والخطاب، كما يجليه النص العربي؛ بالاطلاع على المسقط من القصة والمحوَّر من الخطاب من جهة؛ وبالوقوف على المتغير اللغوي النثري وخصوصيته فى استيعاب المتخيل السردي للنص المكتوب بالفرنسية وفي طريقة كتابته لهذا المتخيل من جهة ثانية.

وقبل أن نتعرض لرصد المتحول من النص، تنبغي الإشارة هنا، إلى أن إعادة كتابة النص بلغة أخرى مخالفة للتي كُتب بها في المرة الأولى من طرف نفس الكاتب، تطرح قضايا لغوية ونقدية، تتعلق بمتغير جديد لا يتصل بثابت كان قائماً فى وضع الكتابة الأولى (القصة والخطاب) وأحريت عليه بعض التعديلات (إسقاط أجزاء منه، أو تحويره)، وإنما بتغير آخر يتصل باللغة التى أعيدت بها كتابة النص؛ ومن ثم كان التغير هنا انتقالاً من لغة إلى أخرى ومن نثرية أدبية خاصة إلى أخرى لها أنساقها اللسانية، القائمة على طرائق من الإبانة والإبلاغ خاصة، لها أساليبها اللغوية المحققة لصيغ كتابتها والمعبِّرة عن نظرة أصحابها إلى الكون والإنسان، مخالفةً لسابقتها. هذا التحول فى كتابة النص من لغة إلى أخرى، يثير قضايا لغوية ونقدية تتصل باللغة وبرؤية أصحابها إلى العالم سوف نثير بعضها عند رصدنا لهذا التحول.

المتحول من القصة

يأخذ المتحول من القصة مظهرين أساسيين فى النص العربى: الأول منهما إسقاط بعض أحزاء من القصة عند كتابتها بالعربية. والثانى إضافة أحراء لها لم تكن موحودة فى النص الفرنسي.

فعند رصدنا للمسقط من القصة فى رواية **الحب المستحيل** لاحظنا أن هذا الإسقاط شمل الصفحة والفقرة، الصفحة بإسقاط أحياناً فقرات عديدة منها، والفقرة بإسقاط الجملة والجملتين منها. وقد تركز هذا الإسقاط أساساً فى الفصل: الثالث والرابع والسابع والحادي عشر والرابع عشر، بمستويات متباينة من الكثافة. نريد هنا أن نتوقف عند بعض مظاهر هذا الإسقاط.

فمن الفصل التالث أسقطت من الصفحة ١٩، الفقرات الثانية والثالثة والرابعة؛ وهى فقرات تظهر اختلاف نظرة مجتمع الرجال ومجتمع النساء فى "زمن الحب المستحيل" للدين القديم وما تحكيه النساء من حكايات عن المسيح عليه السلام، وعن مريم العذراء.

وإذا كان المُسقط من الفصل الثالث متعلق بالدينى، فإنه في الفصل الرابع متصل بالمكان،[١٧] حيث لم يذكر المكان الذي خرجت منه مانكي (الحمام)، عند لقائها بآدم؛ فقد اكتفى النص العربى بالإيحاء "بعد انتهائها من تسوية ملابسها وتصفيف شعرها ذهبت لتجلس قرب آدم" (ص ٢١).

أما فى الفصل السادس، فأسقطت الفقرة الرابعة من الصفحة ٥٢ المتصلة بغذاء آدم في زمن عزلته؛ فقد كان يتغذى بعقاقير (أقراص اسطوانية)؛ مما يعزز كثافة المتخيل العلمى

الذي تدور أحداث النص في زمنه.

هذه أمثلة من المسقط من القصة؛ تظهر كلها تصرف الكاتب في مادته الحكائية عند كتابته الثانية للنص. وهو تصرف نراه نابعاً من مراعاة الكاتب أفق تقبل القارئ العربي لهذه المادة وقد أعيدت كتابتها وفقاً لشروط تقبله اللغوية والفنية والثقافية.

تأخذ الإضافة في النص العربي مظهرين اثنين، يتمثل الأول منهما في إعادة كتابة بعض فقرات النص الفرنسي بمعنى جديد، يتناسب وأفق تقبل القارئ العربي؛ يضيف إلى النص العربي بعض المعاني النابعة من تصوره الثقافي والحضاري الخاصين به. وهي إعادة كتابة تضفي على النص العربي سمات لغوية ومضمونية تربطه بهذين التصورين. ومن أمثلة إعادة كتابة بعض الفقرات هذه الفقرة المقتطعة من الفصل السادس حيث يقول خناثة مخاطباً آدم:

— Il faut que vous réussissiez à prouver que vous n'aimez plus Manıké. Demain vous allez commencer la deuxième phase de rééducation. Elle ne prendra fin que lorsque vous serez revenue à la normalité, c'est-à-dire lorsque vous n'aurez plus de nostalgie pour l'amour des femmes. (*L'amour impossible* 54)

قبل أن نتعرض لإعادة كتابة هذه الفقرة في النص العربي، سنعربها، حتى نلاحظ الفرق ما بين تعريب الفقرة وإعادة كتابتها وفقاً لسياق تلقي القاريء العربي.

– يجب أن تثبت عدم حبك لمانكي، ستبدأ غداً المرحلة الثانية من إعادة التأهيل، ولن تنتهي تلك الفترة إلا بعد أن تعود إلى الوضع السوي، أي عندما لايكون لديك حنين إلى حب النساء.

هذه الفقرة أعيدت كتابتها في النص العربي على النحو التالي:

– يجب أن تثبت عدم حبك لمانكي، ستبدأ غداً المرحلة الثانية من إعادة التأهيل ولن تنهي تلك الفترة إلا بعد أن تعود إلى اللواط الذي هو عادة الرجال. (ص ٤٦)

إن مثل هذا التصرف في كتابة المضمون السردي، وفق شروط كتابة تراعي الموروث الثقافي واللغوي والديني للقارئ العربي، وتقاليد هذا الأخير في التقبل والتأويل؛ جعلت الكاتب يعيد كتابة بعض فقرات النص الفرنسي بالعربية لتحدد مفهوم "السوي" في هذا المجتمع المستقبلي المتخيل، حيث يكون "السوي" ممارساً علاقة جنسية مثلية، مستخدماً

المصطلح العربي المتعارف عليه (اللواط). وقد يكون في هذه الفانتازيا المستقبلية تلميح وتحذير مما يؤدي له الانفصال بين الجنسين ومنع علاقات الحب الإنسانية بينهما.

ومن مظاهر إعادة كتابة النص أيضاً، إضافة الكاتب بعض الجمل للنص العربى ذات دلالات مضمونية، تكسو النص أبعاداً دلالية تربطه بالمتخيل العربي التراثي السردي وترهن هذا المتخيل بجعله دالاً على زمن الحاضر لا على زمن الحب المستحيل الآتى؛ ومن أمثلة تصرف الكاتب في محكي النص الفرنسي، فمثلاً:

— Adam se réveilla dans la sous—sol de la clinique Casablanca. Il était seul. Il porta sa main a son sèxe, il était toujours là. Son corps recouvert d'un drap blanc était à l'étroit dans un petit lit d'hôpital en fer. (145)

هذه الفقرة يمكن أن تعرب على النحو التالى:

استيقظ آدم في أحد الطوابق الأرضية، في عيادة الدار البيضاء. كان وحيداً، تحسس بيده عضوه، ما زال مكانه. كان جسده المغطى بملاءة بيضاء في مكان ضيق على سرير المستشفى الحديدي.

هذه الفقرة أعيدت كتابتها فى النص العربى على هذه الصورة:

استيقظ آدم في أحد الطوابق الأرضية من عيادة الدار البيضاء. كان وحيداً. وضع يده يتحسس عضوه: ما زال مكانه! **لم يقطعه بعد البرابرة ليجعلوه من بين مهور نسائهم** .. جسده مغطى بملاءة بيضاء. أحس الضيق على السرير الحديدي. (ص ١١٠)

من الملاحظ هنا، أن الروائي عند إعادة كتابته لهذه الفقرة قد أضاف إليها جملة "لم يقطعه بعد البرابرة ليجعلوه من بين مهور نسائهم." وهى جملة ترهن النص العربي وتربطه بالمرويات الشفوية والسرود المحلية، التى تحكى تاريخ وحكايات وأساطير شكلت جزءاً من الذاكرة الميثولوجية الجماعية لشعوب ما يعرف قديماً بشمال أفريقيا (المغرب، الجزائر، تونس) وجنوب الصحراء (موريتانيا).

على الرغم من أن الكاتب قد احتفظ في نصه العربي بنفس الهيئة التى بنى عليها زمن الخطاب فى النص الفرنسى، فجاء الزمن دائرياً منفتحاً؛ إلا أن عناصر الخطاب في النص العربي قد أصابها بعض مظاهر التحوير الناتجة عن إعادة كتابة النص بالعربية، وفق منظور تقاليد هذه الكتابة. هذا التحوير في بنية الخطاب أثَّرَ من جهة على بنية النص وتماسكه، وجعل النصين الفرنسي والعربي متباينين في ترابط أزمنة قصتيهما. وعمل من جهة ثانية، على تجذير هذه البنية في تقاليد كتابة السرد العربي.

ويمكن أن نلاحظ أثر هذا التحوير في بنية الخطاب في النص العربي من خلال ما قصد إليه الكاتب عمداً، من تفكيك لبنية زمن القصة في الرواية وذلك بأن حصر هذا الزمن في "الزمن الآتي". فحاضر الحكى فى النص هو زمن انفصال الجنسين واستحالة الحب بين الرجل والمرأة، ولذلك كان الحديث فى النص عن "مجتمع الزواج" تضميناً حكائياً لأسطورة قديمة؛ وليس زمن الإنجاب داخل مؤسسة الزواج حلقة زمنية ماضية لجيل سابق كما في النص الفرنسي: "تذكر بدقة ظروف ولادة طفل فى الزمن الغابر، كما تحكيها أسطورة قديمة" (ص ٦).

لقد كان الزمن المسترجع فى النص الفرنسى يشير إلى ماضٍ قريب، بينما يقدمه النص العربى باعتباره ماضياً غابراً، بل متخيلاً ووضعاً أسطورياً يُسْتَحْضَر في النص على أنه أسطورة من أساطير الزمن القديم. هذا التفكيك لبنية زمن القصة في النص العربي - الذي ينقل ما هو زمن أسطوري (ما تحكيه الأسطورة) إلى زمن عجائبى (ما تحكيه رواية الخيال العلمى) - له دلالة هامة؛ فالانتقال هنا من خيال غابر أسطوري إلى خيال مستقبلى ومختلق، وبالتالى فهو نقلة من متخيل إلى متخيل، من وهم إلى وهم، بينما نجد فى النص الفرنسى ربطاً بين الحاضر والواقع (المشار إليه بالماضي القريب) وبين المستقبل (المشار إليه بالراهن) مما يلّوح بمخاطر ما يجري الآن من تغييرات فى المجتمع الغربي قد تؤدي إلى الإخلال به. ففى النص الفرنسى يحكي والد آدم إنجاب والدته له كما حكتها هى له، بينما النص العربى يعدّل ذلك إلى زمن "آخر" بالمعنى الفاصل لكلمة آخر. من هنا نجد الإحالات في النص الفرنسى تشكل محاكاة ساخرة للواقع، بينما تصبح في النص العربى غرائبية عجائبية. وسواء قصد الأديب هذا، أم كان ذلك النتيجة اللاواعية لتعريبه نصه بهذه الطريقة، فهو أمر لا يمكن حسمه، وإنما يمكن القول إن استقبال القارئ للنص الفرنسى لا بد أن يستحضر فى ذهنه مأزق الحاضر وسيناريوهات المستقبل بطريقة كاريكاتورية، لكنها متصلة بالتاريخ والواقع، بينما النص العربي يوحي بالقطيعة بين سيناريو المستقبل والماضي التاريخي كما يعبر عنه مصطلح "الزمن الغابر". إن الزمن في النص الفرنسي متواصل مع الماضي فزمن حكاية ولادة الطفل في الزمن القديم؛ هي زمن ولادة والد آدم كما حكتها له أمه؛ ووضع التذكر في النص الفرنسي، وضع استغراب للتطور السريع الذي أحدثه التطور العلمي:

Les conditions et le rituel des naissances avaient changé si rapidement. Il se rappela ave précision les conditions de sa naissance telles que sa mère les lui avait racontées. Elle était à son septième jour de douleurs. A chaque accès elle se persuadait que le dénouement était pour bientôt .... (6)

هذه الفقرة يمكن تعريبها على الصورة التالية:

تغيرت ظروف الولادات وطقوسها بسرعة كبيرة، تذكر بدقة ظروف ولادته كما حكتها له أمه، كانت في يومها السابع من آلام الوضع، عند كل طلق تتأكد أن الفرج قريب ....

أعاد الكاتب كتابة هذه الفقرة على الصورة التالية:

تغيرت طقوس الولادات وظروفها. تذكَّرَ بدقة ظروف ولادة طفل فى الزمن الغابر، كما تحكيها أسطورة قديمة. كانت الأم فى يومها السابع من آلام الولادة. عند كل طلق تتأكد أن الفرج قريب. (ص ٦)

ولئن عمد الكاتب تحت تأثير الحضور القوي للمتخيل العلمى إلى عدم الربط ما بين زمني القصة فى النص العربى، فإنه قد رهن هذا الزمن وربطه بالزمن القديم من حلال تغييره لأسماء بعض الأصوات[١٨] في النص، واستعماله لبعض صيغ السرد التراثية؛ التى أضافها مثل قوله: "لما لاح الصباح سكت خناثة عن الكلام المباح" (ص ٦٠)، الذي يستدعى حكايات شهرزاد.

المتغير اللغوي والنثرية العربية

لا يتعلق هذا المتغير من النص بعنصري الثبات والتحول، المتصلين بثابت نصى (القصة) الذي تصرَّفَ فيه الكاتب، أو بمتحول نصي (الخطاب) الذي حوَّر الكاتب بعض مكوناته عند كتابته الثانية للنص، وإنما يتعلق بمتغير نصى يتصل باللغة التي أعيدت بها كتابة النص من جديد، لذلك تعلقت مظاهر هذا المتغير بالنثرية العربية وأنساقها اللسانية؛ من حيث هي نثرية مختلفة عن النثرية الفرنسية التى كتب بها النص الأول. والسؤال الذي يطرح هنا هو: كيف استوعب النص العربى المتخيل السردي لـ **الحب المستحيل** القائم على توظيف الخيال العلمي فى تكثيف مادته الحكائية وإضفاء بعد أسطوري وعجائبى عليه؟

عند العودة إلى النص العربي لرواية **الحب المستحيل** يمكن أن نلاحظ أن المتخيل السردي لهذه الرواية، يستوعب متخيل النص الفرنسي الأول استيعاباً لغوياً بيانياً؛ يعيد كتابة المتخيل السردي وفق شروط الإبانة العربية؛ بمستويات متعددة من تطويع النثر العربي الفصيح؛ للتعبير عن مضامين هذا المتخيل المتنوعة، وبنثرية أدبية تتعايش فيها الأنساق اللغوية للسان العربي، التراثية منها والحديثة، مما وسم مستويات اللغة في **الحب المستحيل** بالتعدد والتنوع.

فالنثرية الأدبية في النص العربي للرواية نثرية متعددة الأنساق اللسانية ،متنوعة الخطابات؛ يتعايش فيها الخيال العلمي المستثمر لحقائق وفرضيات علمية في صياغة متخيلة، والخطاب الفلسفي والأسطوري والعجائبي والديني، وكلها، تحضر في الرواية بمعجمها اللغوي ورؤيتها للعلاقة ما بين الرجل والمرأة؛ لاستجلاء حقيقة **الحب المستحيل** في زمن القطيعة ما بين الجنسين وغياب العاطفة.

لقد استطاع موسى ولد أبنو أن يجمع هذه الخطابات في الرواية؛ وأن يتشرب نصه نثرية كل منها؛ فاستوعب **الحب المستحيل** المتخيل العلمي ولغته؛ ومن أمثلته في النص ما قاله خناثة لمانكي "العدد المتساوي بين الكروموزومات y و x يجعل فرص إنجاب الذكور والإناث متساوية. سبب انتهاك هذا القانون واختيار جنس البويضة، خراب المجتمع البشري، الذي نتج عنه واقع التفرقة الذي نعيشه اليوم" (ص ٥٩). كما استوعب النص الخطاب الفلسفي وتفسيره للحب في قول خناثة أيضاً لمانكي:

> اعلمي أن أول من فك لغز الحب هو أفلاطون، فيلسوف قديم فُقدت اليوم أعماله، يقول أفلاطون إن طبيعتنا الأولى كانت تختلف عن طبيعتها الحالية، وأن الحب لم يكن معروفاً. في البداية كانت الأجناس ثلاثة، خلافاً للجنسين الموجودين اليوم. كان يوجد الذكر والأنثى والخَنث. أنا آخر سلالة هذا الجنس الثالث الذي كان له اسم وصفات الاثنين الآخرين، لم يعد موجوداً، لم يعد إلا اسماً منبوذاً. (ص٥٧)

وإلى جانب الخطاب الفلسفي نجد الأسطوري والعجائبي والديني والثقافي وكلها خطابات تسهم في بلورة جانب من المحكى السردي، في النص لتجعل نثريته متعددة الأنساق اللسانية ومتنوعة الأساليب، مما يجعل القديم والحديث متعايشين في آن واحد، كما في نصوص ما بعد الحداثة.

أما المتغير اللغوي الذي يشد الانتباه، فهو صياغة عربية إسلامية نقع عليها أحياناً في مسار الرواية، فمثلاً يشار بالفرنسية إلى صاحب والد آدم (الطبيب الذي يشرف على ولادة آدم) بتواتر في مطلع الرواية باعتباره l'homme en combinaison blanche (ص ١٤) وتعريبها الحرفي "الرجل ذو بزة العمل البيضاء" ليصبح في النص العربي للرواية "الرجل المشتعل شيباً" مما يحيل إلى اللغة القرآنية، كما جاء في سورة مريم، آية ٤، ("قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً ...") . وهذه الصيغ الإسلامية تكسب النص

الغريب والعجيب ألفة وحميمية من القارئ العربى لالتصاقها بأنساق لغوية عربية يألفها.

القضايا التي يطرحها النص

لاحظنا ونحن نصف الثابت والمتحول من رواية **الحب المستحيل** أنها تتعالق فى مادتها الحكائية وفي خطابها الروائى مع نص *L'amour impossible* المكتوب بالفرنسية لنفس الكاتب؛ وقد مكنته هذه الطريقة في الكتابة والإبداع من كتابة نص روائى غير متطابق مع النص الفرنسى السابق عليه، له ملامحه الفنية والخطابية المباينة للنص الفرنسى المتعالق معه؛ من جهة، والمختلفة أيضاً عن ملامح النص الروائى العربى المتعالق مع نصوص الترات من حهة أخرى. ذلك أن إعادة كتابة الروائي الموريتاني لنصه الفرنسي بالعربية تفتح مجالاً جديداً من مجالات الكتابة الإبداعية للنص الروائى العربى؛ وتمده بمصدر جديد للكتابة والتخيل السردي؛ لا يقوم هذه المرة على التعالق مع نصوص من التراث، وإنما مع نصوص لنفس الكاتب كتبها بلغة أجنبية على الكتابة والإبداع العربيين. يعيد كتابتها وفقاً لشروط الكتابة والإبداع العربيين؛ ومن هنا كانت إعادة الكتابة، طريقة فى الكتابة الروائية العربية، وإمكانية فنية جديدة من إمكانيات تشكل النص الروائي العربى؛ وهى فى ذات الوقت إسهام في انفتاح الكتابة العربية على القارئ من موقع يختلف عن موقع المترجم ويرتبط بموقع الكاتب. لذلك يمكن اعتبار إعادة كتابة النص الأجنبى عن طريق صاحبه بالعربية مصدراً جديداً من مصادر إبداع الكتابة الروائية العربية المتراسلة مع نص روائى مكتوب وفق شروط كتابة أجنبية مختلفة، مما يغنى النص الروائي العربي بطرائق جديدة في الكتابة ويمده بخبرة جمالية جديدة.

تمثل ظاهرة كتابة النص الروائى الموريتانى مرتين (ازدواجية الأصل)؛ مرة بالفرنسية ومرة أخرى لاحقة عليها بالعربية، ملمحاً فنياً من ملامح الكتابة الروائية الموريتانية المعبرة عن خصوصيتها المحلية. وهى تختلف عن ظاهرة رواية تمثل الواقع وعن رواية التناص مع التراث كما فى تناص رواية **الزيني بركات** لجمال الغيطانى مع **بدائع الزهور** لابن إياس. تطرح روايتا **مدينة الرياح** و**الحب المستحيل** لموسى ولد أبنو على النص العربي وطرائق كتابته، قضايا نقدية وإبداعية جديدة على الحقلين النقدي والإبداعى العربيين، تتصل بملمح جديد من ملامح جمالية الرواية العربية، التي أنتجها مقام سردي خاص ينقل كتابة الرواية العربية إلى موقع إبداعي ثالث يختلف عن الموقع الأول الذي ينتج نصه مع مضامين اجتماعية أو متخيلة (الرواية الواقعية)، كما يختلف عن الموقع الثاني الذي ينتج نصه بالتعالق مع نصوص تراثية سابقة (تجربة استلهام الكتابة التراثية). في الموقع الثالث يُنتج نص بالتعالق مع نص سبق أن كتبه صاحبه بلغة أجنبية مختلفة، وبذلك يفتح الكاتب أفق كتابة تستثمر الازدواجية؛ ذلك أن إعادة كتابة الكاتب لروايتيه بالعربية تطرح على الحقلين العربيين: الإبداعي والنقدي بعض القضايا والأسئلة، منها ما يتعلق من جهة، بمصادر الكتابة الروائية، وما يمكن أن يمد به هذا المصدر الإبداع الروائى العربي من إمكانات للكتابة السردية تسهم في تنوع مصادر الإبداع الروائي العربي وإثرائها. ومنها ما يتعلق من جهة ثانية، بصيغ تشكل هذه الكتابة وطرائق كتابة هذا النوع من النصوص، وما يثيره تعلق النص الروائي العربي بالنص الروائى

المكتوب بالفرنسية، السابق عليه في الكتابة، من أسئلة نقدية تختلف عن التي يثيرها تعلق هذا النص مع نصوص تراثية سابقة عليه، تناولها بالدراسة والتحليل سعيد يقطين في كتابه **الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث**، عند دراسته لمجموعة من النصوص الروائية العربية المتعالقة مع نصوص تراثية معينة؛ من منظور سردي يشتغل بما أسماه بالتعالق النصي باعتباره "يتميز عن غيره من أنواع التفاعل النصي، بسبب العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين، أولهما سابق والثاني لاحق. وأن النص اللاحق "يكتب" النص السابق "بطريقة جديدة". (١٩)

ويتفق نص الرواية التي يعيد صياغتها الأديب باللغة العربية بعد أن كتبها باللغة الفرنسية مع نص الرواية التي تحيل باستمرار إلى عمل تراثي، بانطلاق الكاتب في كل من النصين من نص سابق له يتم التعالق معه في نطاق التفاعل النصي المولد للنص. لكن الفارق في صيغة التشكل حيث تأخذ في كل من النصين أبعاداً فنية مختلفة بحكم طبيعة النص المعلّق عليه أو النص السابق. وقد لاحظنا أن النص العربي المكتوب لاحقاً على النص الفرنسي، يكتبه الروائي بطريقة تختلف عن النص الأول؛ وهي طريقة تأخذ بنظر الاعتبار السياق الجديد، سواء تعلق هذا بشرط النثرية العربية وطبيعة أنساقها اللسانية المختلفة، أو بالموروث السردي العربي وطرائق "تخطيب" حكيه، فنحن نلمس تشرب نثرية النص وخطابه الروائي لخصوصية هذا الموروث السردي؛ ومن أمثلة مظاهر هذا التشرب النثرية التي كُتب بها النص؛ حيث وازى الكاتب في النصين بين نثريتين عربيتين سرد من خلالهما المتخيل السردي للنص الفرنسي، هاتان النثريتان هما؛ النثرية العربية الحديثة المتشبعة بالنسق اللساني العلمي - وقد وفق موسى ولد أبنو إلى حد كبير في جعل النص الروائي العربي يستوعب المتخيل العلمي بأسلوب عربي فصيح يحضر فيه المصطلح العلمي حضوراً قوياً - والنثرية العربية التراثية، المتشبعة بالنسق اللساني العذري، كما خبرته التجربة العذرية العربية من خلال الموروث الشعري العربي والتصوفي. وقد وفق ولد أبنو - في نظرنا - إلى حد كبير أيضاً في جعل النص الروائي العربي يتناص مع هذه التجربة بمعجمها اللساني الخاص، ومع الروافد الثقافية المختلفة التي غذت هذه التجربة لاحقاً.

ولئن لم يأخذ هذا التناص في الرواية أبعاداً أسلوبية ونصية واضحة، تتمثل في حضور صيغ مأثورة من القول النثري أو الشعري، فإن مظاهر هذا التناص تتخذ في النص أشكالاً متعددة ذات أبعاد مضمونية ولغوية تتجلى في توظيف الروائي لهذه المضامين ومعجمها العذري، وهو يتخذ من الحب (العلاقة ما بين الرجل والمرأة) موضوعاً للحكي. فمن الأبعاد المضمونية لهذا التناص مثلاً توظيفه لمفهوم "التغزل" في معالجته للتغيرات التي طرأت عليه في زمن انفصال الجنسين واستحالة الحب:

> في كل من المجتمعين أصبح التغزل بالجنس الآخر محظوراً، أعيد النظر في الشبق والخلاعة: لم يعد تبرج الرجال مثيراً إلا لغلمة الرجال. كما لم يعد جسد المرأة يثير إلا غلمة النساء. (ص ١٦)

بل إن صيغة التغزل ذاتها قد تغيرت كما جاء على لسان الراوي، وهو يصف سخرية آدم من تغزل أهل زمنه بالمرأة

> لقد طالع في صفحات ملف الاستدعاء بعض الغزليّات المعلّبة ما بين رقيقة ومتوقدة ورومانسية، لكنه يراها كلها سخيفة مثيرة للضحك، في الوقت الذي أسر في نفسه حسداً للنساء اللواتي لا يطلب منهنّ إلا الجواب بالصمت أو بنظرة موافقة. كل النماذج كانت مصوغة بأسلوب المجاز، تصف النساء في صور مأخوذة من الطبيعة، كما لو أن تلك الصور هي وحدها التي تناسب التغزل بالنساء. (ص ص ١٩-٢٠)

بالإضافة إلى توظيف الكاتب لمفهوم التغزل وصيغه اللغوية في زمن الحب المستحيل يحضر في النص ملمحاً آخر من ملامح التجربة العذرية، يتمثل في الخطابات المتعددة التي يبلور كل منها تصوراً ما للحب وللعلاقة ما بين الرجل والمرأة، وهي خطابات تعبر عن الأطوار والمقامات التي مر بها كل من آدم ومانكي أثناء تجربتهما للحب المستحيل، ومن هذه الخطابات خطاب الحب العذري، الذي اقترحه خناثة على مانكي في أول أطوار تجربتها في مركز إعادة التأهيل.

> قال لها مرة:
>
> - أظنك ستجتازين المأساة. المهم في هذه الفترة الثانية من إعادة التأهيل، أن تجدي أنت وآدم حيلة للسمو بحبكما، حتى تفصلاه عن جسديكما لتجتازا اختبار التسريح.
>
> - كيف نسمو بحبنا؟
>
> - تحولانه إلى حب عذري.
>
> - كيف؟
>
> لم يقبل إضافة شيء في ذلك اليوم. فكرت طويلاً بعد مغادرتي ماذا يبقى من الحب إذا انتزعت منه رغبة الأجساد؟ لاحظت مرات عديدة، أنها يعتريها نسيان آدم، وعندما تسترجع ذكراه، تجده في نفس المكان من ذاكرتها مختبئاً في شرنقته العاطفية. قد يكون حبه هو استمرار وجوده في هذا المكان نفسه من الذاكرة. إذا صح هذا فإنه يمكن المحافظة على الحب دون المحبوب. (ص ص ٥١-٥٢)

لا يمثل هذا الخطاب إذن، إلا واحداً من بين خطابات أخرى فلسفية وثقافية مختلفة وأسطورية وعلمية تتناول كلها علاقة الرجل بالمرأة وإشكال الحب والعاطفة. تستحضرها

شخصيات النص، تعبر عن مواقفها وتكشف عن أطوار الحب ومقاماته، التى مر بها بطلا النص أثناء تجربة الحب المستحيل، وهى تحيل القارئ العربى إلى تراث شعري متعارف عليه، مما يرسّخ الرواية عبر هذه الإيماءة وهذا التضمين إلى تاريخ أدبى عربي، على الرغم من غرابة مضمون العمل بخياله العلمى.

تطرح رواية **الحب المستحيل** قضية علاقة الرجل بالمرأة موضوعاً للحكي، وهى قضية نجد لها حضورها القوي في نصوص الرواية العربية، وإن بمستويات من الحضور متفاوتة. وتحت عناوين مختلفة، تشير كلها هذه العلاقة فى أبعادها المختلفة. وإذا كانت أغلبية هذه النصوص اتخذت من الحب (العلاقة ما بين الجنسين) موضوعاً للحكى، بأن تناولت الظواهر الاجتماعية ،التقافية[٢٠] أو الحضارية[٢١] التى تقف فى وجه نجاح العلاقة ما بين الاثنين فإننا نادراً ما نجد فى هذه النصوص، النص الذي يتخذ من الحب وإشكال العاطفة ما بين الاثنين موضوعاً للحكى، بأن يتناول إشكال العلاقة ما بين الجنسين؛ بما هي قضية وجودية وفكرية متصلة بأبعاد ذهنية وميتافيزيقية، ما زال الإنسان يتساءل عن السر من ورائها، ويسعى لاكتشافها، فى نطاق بحثه الدؤوب عن إيجاد مساحة من التفاهم والتقارب والانسجام ما بين الجنسين فى ظل ما يطرحه اختلافهما فى التكوين البيولوجي والنفسى والثقافى من قضايا تكرس فى كل مرة خصوصية هذا الجنس عن الآخر، وتعمل على خلخلة هذا التقارب والتفاهم والانسجام.

ضمن هذا النوع من نصوص الرواية العربية، نجد نص موسى ولد أبنو، متخذاً من إشكال العاطفة ما بين الجنسين موضوعاً للحكي. وأحسب أن الكاتب بإعادته لطرح هذه العلاقة من منظور روائى جديد يجمع فى أدوات تعبيره الفنية واللغوية بين الموروث التراثي العربى بأبعاده المضمونية (التجربة العذرية والتصوفية) والفنية (السرد الشفوي)، وبين الخيال العلمى بأبعاده المضمونية (الانطلاق من فرضيات علمية) والفنية (استثمار الخيال العلمي والأسطوري العجائبى أداة للتعبير عن المتخيل النصى). أحسب أن الكاتب بإعادته لطرح العلاقة من هذا المنظور الجديد يكون قد ساهم من موقعه في فتح أفق النص الروائى العربى على مضامين سردية جديدة على الرواية العربية، يتعالق في التعبير عنها التراثي والمعاصر (الخيال العلمي).

الهوامش

(١) موسى ولد أبنو كاتب وجامعى موريتانى من مواليد ١٩٥٦ بأبى تلميت بولاية أترارزة حاصل على دكتوراه فى الفلسفة من السربون وإجازة فى الصحافة من المعهد العالى للصحافة بباريس. عمل منذ ١٩٨٤ وحتى ١٩٨٦ خبيراً للأمم المتحدة بنيويورك في مجال الاتصالات، تم أستاذاً للفلسفة بجامعة أنواكشوط (١٩٨٧). فى موازاة مع التدريس بالجامعة شغل موسى ولد أبنو مناصب هامة في الدولة منها: المدير العام للوكالة الموريتانية للصحافة ١٩٩٠، يعمل منذ سنوات مستشاراً ثقافياً لرئيس الجمهورية. يكتب موسى ولد أبنو الرواية والقصة القصيرة باللغتين العربية والفرنسية. من أعماله المنشورة بالفرنسية:

Moussa Ould Ebnou, *L'amour impossible* (Paris: Éditions L'Harmattan/ Collection Encres Noires, 1990); *Barzakhe* (Paris: L'Harmattan, 1993).

وقد قام بإعادة كتابتهما باللغة العربية: موسى ولد أبنو، **الحب المستحيل** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٩)؛ **مدينة الرياح** (بيروت. دار الآداب، ١٩٩٦)؛ وقد نشرت أيضاً في "كتاب في جريدة" في مطلع الشهر الثاني من عام ٢٠٠٠. وكل الصفحات في متن المقالة تشير إلى الطبعات المذكورة لأعمال موسى ولد أبنو. وبالإضافة إلى الكتابة الروائية، يرأس ولد أبنو منذ ١٩٩٥ "اللجنة الوطنية المكلفة بجمع ونشر الثقافة بموريتانيا"، التابعة لرئاسة الجمهورية، وهي اللجنة التي أصدرت لحد الآن الأعمال التالية: **الحكايات والأساطير الشعبية الموريتانية** في ثلاثة أجزاء (١٩٩٦) وكتاب **الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث** (١٩٩٧). وأشهر النصوص السردية من نصوص الأدب الموريتاني المكتوب باللغة الفرنسية، بالإضافة إلى ما سبق ذكره من أعمال موسى ولد أبنو:

Youssef Gaye, *Les exilés de Goumel* (1975), *A l'orée du Sahel* (1975), *Rellâ ou les vois de l'honneur* (1983); El Kasem Ould Ahmed, *Le genie des sables* (1993); Moussa Jagana, *La légende du Wagadu* (1994).

(٢) الإشارة هنا إلى كتابنا: **بنية الخطاب ودلالتها في رواية "القبر المجهول أو الأصول" لأحمد عبد القادر: مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني**، تقديم د. سعيد يقطين (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٩)؛ بالإضافة إلى مجموعة من البحوث المنشورة في بعض الدوريات العربية، عن الرواية الموريتانية، سوف نشير إليها لاحقاً.

(٣) تعرضنا لأهم ملامح هذا التحول في بحث لنا تحت عنوان "ظهور الرواية الموريتانية تحول من أدبية الشعر إلى أدبية القص،" **الآداب** [البيروتية] ٤/٣ (مارس/أبريل ١٩٩٧)، ص ص ٥١-٥٧.

(٤) رصدنا ملامح هذين التحولين في بحث منشور لنا تحت عنوان "المجتمع الموريتاني: من القبيلة إلى الدولة،" **المستقبل العربي** [الصادرة عن مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت] ٢٤٣ (مايو ١٩٩٩)، ص ص ٣٨-٥١.

(٥) تعرضنا لظهور هذه الأشكال في البحث الذي شاركنا به في مؤتمر الرواية العربية المنعقد بالقاهرة في فبراير ١٩٩٨ والمعنون بـ "الأشكال التراثية والنثرية التراثية: مساهمة في الوعي بالعلاقة (النص الموريتاني نموذجاً)"، قيد الطبع في **فصول** (عدد خاص: خصوصية الرواية العربية الجزء الثالث). ومن الجدير بالذكر أن هذا التحول في الأدبية، جعل التجربة الجديدة - التي اتضحت معالمها في النصف الأول من الثمانينيات - تستقبل بفتور حيناً وبنوع من الرفض المشوب بالتحفظ من طرف دوائر التلقي التقليدية حيناً آخر، ذلك أن ذائقة الجمهور وأفق تقبله لهذه الأدبية لم يكونا قد خبرا جمالية وطرائق قول هذه الأدبية. ومن هنا لم يكن غريباً - في نظرنا - أن تتضارب الآراء والمواقف من تجربة شعر الحداثة، التي كانت قصيدة "السفين" لأحمد ولد عبد القادر إحدى بؤر اشتعالها، وهي المواقف والآراء التي تحولت مع الزمن إلى حوارات نقدية على صفحات يومية **الشعب** وإلى "معارك نقدية" بين الأكاديميين في الجامعة وعبر وسائل الإعلام، حول تجربة الشعر الجديد والموقف منه. هذا الموقف من شعر الحداثة يكشف - في نظرنا - عن موقف من الإبداع الشعري الجديد وما يميز هذا الإبداع من خصائص أدبية مفارقة في أدبيتها وجماليات تقبلها لخصائص الأدبية الكلاسيكية، التي ألفها منتجو ومستهلكو أدب ما قبل التحول، حيث الحضور القوي في نصوص هذا النمط من الإبداع لأدبية القص وشعرية السرد، وما تمتاز به هذه الأدبية من تعدد لغوي وتوظيف للأنساق اللغوية

التراثية، وكثافة في المتخيل، ومأتى الحسن في السرد إلى غير ذلك من السمات الفنية والجمالية، التي تقوم عليها أدبية النثر وشعرية أشكاله، المباينة أحياناً في بلاغتها، لبلاغة النص الشعري التقليدي.

(٦) راجع: "ظهور الرواية الموريتانية تحول من أدبية الشعر إلى أدبية القص،" ص ٥١.

(٧) سبق وأن تعرضنا لنشأة النثريتين: التراثية والحديثة بالوصف والتحليل في كتابنا **بنية الخطاب ودلالتها في رواية "القبر المجهول أو الأصول" لأحمد عبد القادر: مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني** (أنظر الفصل الثانى)؛ لذلك سوف نقتصر هنا على العلاقة ما بين النثريتين.

(٨) محمد بن عبد الحى، "الأدب،" السيد ولد أباه وآخرون، **موريتانيا: الثقافة والدولة والمجتمع** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٥)، ص ص ١٨٣-٢٠٣.

(٩) الإشارة هنا إلى الباحثين الموريتانيين من ذوي الثقافة الفرنسية، وإلى أساتذة قسم الأدب الفرنسى بجامعة انواكشوط وطلابهم.

(١٠) محمد بن عبد الحى، "المقاربات النقدية فى موريتانيا،" **حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية** [جامعة أنواكشوط] ٤ (١٩٩٤)، ص ٥٠.

(١١) من أشهر هؤلاء محمد هيبتنا ولد سيدي هيب ومحمد سعيد ولد همدي، فقد كان لكل منهما موقفه النقدي - يومها - من نص "السفين" المعبر عن رؤية نقدية مختلفة عن رؤية أصحاب الثقافة العربية.

(١٢) تناولنا هذه المسألة بشيء من التأصيل فى بحث لنا منشور بمجلة **علامات في النقد الأدبي** [التى تصدر عن النادي الأدبى بجدة] ٣٣ (سبتمبر ١٩٩٩)، ص ص ٣٢٠-٣٣٢.

(١٣) مفهوم "التخطيب" مفهوم استعمله سعيد يقطين فى كتابه **تحليل الخطاب الروائي** (الدار البيضاء/بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٩)، ص ٩٥، للدلالة على الطريقة التى رتب بها السارد زمن القصة فى النص، أي الطريقة التى يبنى بها الروائى زمن القصة ليجعل منه خطاباً.

(١٤) محمد برادة، "تقديم" كتاب سيزا قاسم، **روايات عربية: قراءة مقارنة** (الدار البيضاء: الرابطة، ١٩٩٨)، ص ٦. وأحسب أن نصيب السرديات العربية المقارنة فى هذا المجال ما زال محصوراً في بعض المقاربات النصية، المنشغلة بأطروحة شعرية الأدب المقارن أشهرها جهود سيزا قاسم في كتابها **روايات عربية: قراءة مقارنة** وفى بعض الجهود التنظيرية للشعرية عامة؛ وللسرديات المقارنة خاصة عند كل من جابر عصفور ومحمد برادة وسعيد يقطين وصلاح فضل ومحسن جاسم الموسوي ومحمود طرشونة وعبد الله إبراهيم وسعيد بنكَراد وغيرهم من المهتمين بتجذير السرديات بفروعها المختلفة فى نقدنا الروائى العربى.

(١٥) بما أننا نتعامل مع الثابت فى الرواية بصيغتيها العربية والفرنسية، فقد فضلنا الاستشهاد بالنصوص العربية عوضاً عن الفرنسية. وعند تناول المتحول والمتغير سنشير إلى الصياغة الفرنسية والصياغة العربية.

(١٦) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص ٩١.

(١٧) راجع النص الفرنسي للرواية، الفصل الرابع، صفحة ٢٦، الجملة الثالثة من الفقرة الأولى.

(١٨) من مظاهر التغيير إبداله اسم Androgine باسم خناثة واسم Riman بالسامري.

(١٩) سعيد يقطين، **الرواية والتراث: من أجل وعي جديد بالتراث** (الدار البيضاء/بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢).

(٢٠) الإشارة هنا إلى النصوص الروائية التي تناولت العلاقة ما بين الرجل والمرأة إطاراً لطرح قضايا احتماعية وثقافية تتصل بالمجتمع العربي. وهي كثيرة.

(٢١) الإشارة هنا إلى النصوص الروائية التي تناولت العلاقة ما بين الرحل والمرأة إطاراً فنياً لطرح قضايا حضارية تتصل مثلاً بالعلاقة ما بين الشرق والغرب، مثل ثلاثية سهيل إدريس و**عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم، أو تتصل بالعلاقة ما بين الشمال والجنوب مثل **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح. ففي جميع هذه النصوص كانت العلاقة ما بين الرجل والمرأة إطاراً فنياً للسرد. ولم تكن موضوعاً للحكي أو السرد كما هو الشأن في رواية **الحب المستحيل** لموسى ولد أبنو.

اللغة والهوية في متسولة عند باب العمود لياسمين زهران

نحية عبد الناصر

تقديم

ظهر منذ بداية الاستعمار حيناً وعند انتهاء المرحلة الاستعمارية حيناً آخر أدب "عربى" ناطق بلغات أجنبية توزع على حالات فردية مُتفرقة فى حالة الكتابة باللغة الإنجليزية ومجموعة كبيرة من نصوص ناطقة بالفرنسية تشكل نسيجاً من أعمال مبدعى بلاد المغرب العربي الكبير. ويحتل الأدب الفلسطينى الناطق بلغات أجنبية موقعاً مختلفاً بالنسبة إلى نظائره في العالم العربى ينطلق من وضع فلسطين الاستثنائى. فالأدب الفلسطينى ينفرد بحالة كونه لم يتخلص من الاحتلال بعد، وأن المستعمِر استيطانى، وبالتالى ما زال الفلسطينى يحس بالحضور الاستعماري والاحتلال ويعانيَ من القمع في الداخل والتشريد فى أنحاء العالم: لقد أصبح مطروداً من بلده، أو مقيماً فيها باعتباره فرداً غير مرغوب فيه.

وفي فترة الهيمنة الأوروبية الإمبريالية وأعقابها أنتج سكان المستعمرات أدباً بلغات أجنبية وتضمن هذا الأدب نصوصاً طرحت قضايا الهجنة الثقافية وإشكالية الهوية واتسمت بالتوليف الأدبى. ويثير هذا النوع من الأدب إشكاليات متضمنة فى استخدام لغة أجنبية لكتابة أدب عربى أو أفريقي أو كاريبى أو هندي. ويمكن أن تُنسَب هذه الإشكالية إلى ارتباط اللغة الأجنبية بمرحلة الاستعمار الذي هدد ثقافات المستعمرات وفرض لغات وآداباً أجنبية عليها، بالإضافة إلى استمرار معاناة هذه الشعوب من آثار السيطرة الإمبريالية في أعقابِ الاستعمار.[1] وقد ناقش كتاب شهير فى هذا الصدد، **الإمبراطورية ترد: النظرية والتطبيق في آداب ما بعد الكولونيالية**، ظاهرة الآداب الجديدة المكتوبة بالإنجليزية واستند إلى أمثلة من الحقل الأدبى الأفريقى والهندي والكاريبى. ولم ينل الإبداع العربي بالإنجليزية حقه فى هذا العمل الذي وضّح أن هذه الآداب سعت إلى إبراز ملامح الاختلاف بين خطاب المستعمرات والأطراف من جهة والمركزية الإمبريالية من جهة ثانية.[2] ويطرح النص الروائي الفلسطينى المكتوب بالإنجليزية، **متسولة عند باب العمود** (١٩٩٥) لياسمين زهران، محور هذه الدراسة، أسئلة عديدة حول استخدام لغة أجنبية لتشكيل هوية فلسطينية ورصد المراحل السياسية والتاريخية في فلسطين.

إن الأدب الفلسطيني الناطق بالإنجليزية هو أدب فى مرحلة نمو إذ لا نجد منه سوى القليل، ومنه ما نشرته الشاعرة والباحثة الفلسطينية سلمى خضراء الجيوسى من قصائد ناطقة بالإنجليزية لمجموعة من الشعراء الفلسطينيين في عمل **منتخبات الأدب الفلسطيني**

المعاصر.[٣] وبالإضافة إلى رواية ياسمين زهران هناك روايتا ثريا أنطونيوس ورواية جبرا إبراهيم جبرا، ويوميات فواز تركي وسيرة إدوارد سعيد، على سبيل الذكر لا الحصر. ويمكن تصنيف ياسمين زهران - وهي كاتبة وعالمة آثار فلسطينية ألفت كتاباً بعنوان **أصداء التاريخ** وأبدعت رواية بعنوان **اللحن الأول (من أيام فلسطين)** (١٩٩١) باللغة العربية - ضمن المبدعين العرب القلائل الذين يمارسون الكتابة بلغتهم العربية وبلغة أجنبية معاً.[٤]

تثير هذه الحالات المحدودة من الإبداع الفلسطيني الناطق بالإنجليزية أسئلة عديدة حول اختلافها عن الإنتاج الأدبي الغزير لبلاد المغرب العربي الكبير في الحقل الإبداعي الفرنسي. ومما يجدر توضيحه اختلاف الوضع بين الاحتلال الصهيوني لفلسطين والاستعمار الفرنسي الاستيطاني خاصة في الجزائر. فبينما تطلب سعي فرنسا إلى استيعاب الجزائر فرض ثقافتها والتعليم بلغتها، فإن المشروع الصهيوني في فلسطين هدف إلى بناء دولة اليهود القائمة على التخلص من الشعب الفلسطيني. وبينما عملت فرنسا على فرض هوية فرنسية على عرب الجزائر، عمل أصحاب المشروع الصهيوني على استبدال دولة صهيونية بالوجود الفلسطيني عن طريق استقبال اليهود وترسيخ اللغة العبرية وتشكيل هوية إسرائيلية. ومن هنا يمكننا أن نقرأ رواية ياسمين زهران **متسولة عند باب العمود** باعتبارها عملاً يقاوم محاولات إلغاء الوجود الفلسطيني، مشكلاً هوية فلسطينية قائمة على كتابة أيام القرية الفلسطينية العربية قبل الاحتلال من خلال لغة أجنبية معبأة بتداعيات اللغة العربية والموروث الشعبي الفلسطيني.

متسولة عند باب العمود

تتناول رواية **متسولة عند باب العمود** موضوع النضال الفلسطيني والعلاقة بين التجارب الشخصية والسياسية. تبدأ القصة في يناير ١٩٨٠ بزيارة الراوي - وهو عالم آثار أمريكي يتكلم العربية وُلِد وتربى في بيروت حيث عمل أبوه مدرساً جامعياً - إلى بتراء في الأردن وإقامته في فندق قريب من قرية وادي موسى التي تشبه مقبرة، في فترة مليئة بالاضطرابات السياسية.[٥] يعثر الراوي في غرفته على حقيبة من القماش مليئة بكراسات وأوراق قديمة ومذكرات مكتوبة بالعربية والإنجليزية لكاتبة فلسطينية ورجل إنجليزي. ويتضح أن المرأة الفلسطينية سكنت غرفة الراوي منذ ثلاثة أعوام. يبدأ الراوي في قراءة الكتابات ويقرر نقلها إلى بيروت حيث يبدأ في تحضير نسخة من تلك الأوراق الخاصة للنشر. تشير نسخة الراوي إلى أن نقطة بداية قصة الكاتبة الفلسطينية، التي تدعى ريّا، والرجل الإنجليزي أليكس، تقع في لندن سنة ١٩٦٩. ويستند الراوي إلى مذكرات الرجل الإنجليزي المكتوبة بالإنجليزية لتقديم بداية قصة تصوّر الصراع بين العلاقات الشخصية والالتزامات السياسية. في أثناء علاقة تدور أحداثها في مطارات وعواصم العالم يعثر أليكس على كراسات، في شقة ريّا في باريس، يعتقد أنها مذكراتها فيبحث عن معلومات حول نشاطها السياسي وعن علاقتها بمنظمة التحرير الفلسطينية وبالفدائيين، متوقعاً تورطها في أعمالهم. وتشك ريّا، من ناحيتها، في محاولته لجمع المعلومات والتقاط صور فوتوغرافية لأهداف عسكرية في البلاد التي يقومان بزيارتها بهدف "السياحة". تبدأ ريّا في التظاهر

بأنها تخفي كراساتها في شقتها وتدس معلومات خاطئة عن المنظمة في أوراقها للتضليل، وتخلط عمداً بين كتابتها الإبداعية ومذكراتها، وتنتهي باصطحابه إلى جنوب الأردن في فصل الشتاء، تلبية لأوامر أعضاء من المنظمة، وبموت أليكس واحتمال تورطها في موته. بعد موته يقوم رجل من المقاومة الفلسطينية بتقديم مذكرات أليكس إلى ريّا وتبدأ في قراءتها ثم تقوم بإخفائها في حجرتها في الفندق وترحل. ينتقل الجزء الرابع من الرواية، وعنوانه "الانتفاضة"، إلى ١٩٨٩ حيث يعكف الراوي على تحضير النص للنشر ويبدأ رحلة بحث عن ريّا للحصول على موافقتها تنتهي بالعثور عليها عند سور مدينة القدس القديمة في زي متسولة تقوم بجمع المعلومات وبحشد جهود الشباب الفلسطيني من أجل المقاومة الفلسطينية.

تلعب الثنائية اللغوية في رواية **متسولة عند باب العمود** دوراً محورياً يجعل النص يقدم وجهين من قصة واحدة من خلال لغتين مختلفتين. يتكون النص من روايتين تكتب ريّا إحداهما باللغة العربية في كراساتها- وهي تحتوي في أجزاء منها على سيرة ذاتية أرادت ريّا نشرها - والأخرى تتمثل في تعليقات أليكس بالإنجليزية على كتابات ريّا في مذكراته التي تنقسم إلى دفتر يسجل أحداثاً وقعت في لندن عام ١٩٧٢ وإلى قصته مع ريّا التي تبدأ بلقائهما في ١٩٦٩ وتنتهي بعزمه على الافتراق عنها. ويقوم الراوي بجمع كتاباتهما وترجمة الأجزاء المكتوبة بالعربية والاقتباس منها وتنظيمها في نص في سبيل نشرها حتى تصبح قصة الشخصيتين اللذين يسجلان أحداثها بقلمهما منقولة على لسان الراوي بالإنجليزية. وتصبح اللغتان، العربية والإنجليزية، متداخلتين في نص يتطور فيه الحدث عبر تكنيك تعدد الأصوات وتداخلها. تعبّر كتابة ريّا بالعربية (التي ينقلها الراوي الأمريكي المستعرب في الرواية إلى الإنجليزية) رؤيتها للأحداث بينما يشكل تعليق أليكس بالإنجليزية على مذكراتها الواقع الذي تنقله فيعيد قراءة الأحداث من وجهة نظره. ويمنع تكنيك السرد من وجهتي نظر مختلفتين وضع تفسير مطلق ونهائي للأحداث. ويعبر هذا التكنيك عن محاولة عدم إلغاء الآخر مما يتفق مع التعددية الثقافية في النص.

يتشابه بحث الراوي في كتابات الشخصيتين عن الحقيقة مع الكتابة عن الماضي الذي تعمل على نقله في صورة سردية تربط بين الحقائق وتضع تسلسلا للأحداث. يفحص الراوي ما يدونه أليكس من تفاصيل قصتهما في مذكراته من منظور كتابات ريّا - التي تجمع بين الكتابة الإبداعية والسيرة الذاتية - بدءاً بالكتاب الأخير الذي يشمل الأجزاء المتعلقة بالأحداث التي وقعت في جنوب الأردن، ويتنقل بين المذكرات والكراسات التي تشمل أشعاراً وخطابات. ينتقي الراوي الأحداث ويصل خيوط الحكايتين "حتى يتمكن من فهم [القصة]" (ص ١٣٤) ويقطع السرد بافتراضاته وتأملاته. يقوم الراوي بعملية توثيق الوقائع التي ترويها كتابات ريّا عن طريق مراجعة مذكرات أليكس المليئة بمقتطفات من كراساتها (ص ٢٤) ويحس بعدم القدرة على التفريق بين الحقيقة والخيال في روايتها للقصة. ويكشف الراوي عن وجود جزء من كتابات ريّا، لم يتم عثوره عليه، يحتوي على حكايات عن لقائها بالفدائيين الفلسطينيين ورد فعلها لعمليات الاغتيال التي يتعرضون لها ويحاول جمع الأدلة والربط بين الأحداث. يقوم الراوي بالتوسط بين الروايتين والاختيار والترجمة وفرض تسلسل محدد على الأحداث والاستنتاج والتفسير وإلغاء الفواصل بين الحقيقة والخيال ليعد نصا كاملا. يأخذ الراوي قصة الشخصيتين المجهولتين، التي ترويها المرأة الفلسطينية في النص

والتى يبدأها بنهاية كراساتها، ويزعم أنها أيضاً قصته (ص ٢٥) لأنها تؤثر فى مسار حياته.

تتطور القصة وتتشكل عبر مستويات مختلفة من التداخل واللبس بين عوالم خاصة وانتهاك خصوصيتها. تتجلى مستويات المعرفة في النص في وجود ثلاثة أدوار تؤديها الشخصيات الرئيسية: تنحصر ريًا فى عالم كتابتها الإبداعية وتحاول إبعاد أليكس عنها باختيارها اللغة العربية، التى تعتقد أنه لا يتقنها، ولا تعلم أنه يكتب مذكراته. ويحاول أليكس قراءة كراساتها فى غيابها محاولاً اقتحام عالمها؛ أما الراوي فلديه مدخل إلى انطباعات ريًا التى يقرأها أليكس بالعربية وإلى أحاسيس أليكس التى لا تعرفها ريًا والتي يكتبها باللغة الإنجليزية. إن تأمل مستويات المعرفة فى النص يشير إلى أن الراوي يشغل موقع السيادة في معرفته بأحداث القصة وهو يقارن بين بحثه وبحث أليكس في كتابات ريًا فيجد أن أليكس يمارس بحثه فى الخفاء أما هو فيقوم بعمله دون معرفتها أو إذنها (ص ١٠٤) ومن خلال مراجعته لمذكرات أليكس. ويحصل القارئ على معرفته من المعلومات التى يقوم الراوي بجمعها عن الشخصيتين من أجزاء من كتابتهما. إن اقتحام الراوي لعالمهما يخلق إحساسا بالثنائية موجوداً منذ البداية ويقدم أيضاً قراءة للقصة من منظورين مختلفين.

تتبين علاقة الكاتبة الفلسطينية بالرجل الإنجليزي فى **متسولة عند باب العمود** من خلال الثنائية اللغوية. لا ينفصل الإبداع بلغة أجنبية عن التجارب السياسية وتتجلى هذه الصلة في كتابة كل من ريًا وأليكس فى النص. تتنقل ريًا في أرجاء العالم لطبيعة عملها كعالمة آثار، وتقيم في باريس حيث درست فى السربون، وتحن إلى أرضها العربية التى تحتفظ بمعالمها في خيالها، وتبدع باللغتين العربية والإنجليزية. تنشىء علاقة شخصية تكاد تتطور عبر تدوين مراحلها فى مذكرات وعبر الحوارات السياسية حول القومية والوحدة العربية والتدخلات الأوروبية في الشرق الأوسط. تتحدد النقطة الحاسمة فى علاقتها مع أليكس لحظة اكتشافها لمعرفته باللغة العربية التى أخفى معرفتها واستخدمها لقراءة كتاباتها فى أثناء غيابها. وعند اكتشاف أمره يخبرها أنه درس فى لبنان فيما يطلق عليه "مدرسة الجواسيس" (ص ٦٨) التي دربت الديبلوماسيين للعمل فى العالم العربى. وتحس ريًا التي تحتفظ عمداً بلهجتها الأجنبية في نطقها للإنجليزية والفرنسية (ص ٣٠)، لتؤكد هويتها العربية ، وتضع تلميحات إلى أعمال من التراث العربى القديم فى إبداعها، وتتمسك بعربيتها رغم دراستها بمؤسسات أوروبية وإقامتها خارج فلسطين، بأن "مسألة اللغة ظلت بيننا"(ص ٦٧). وتتحول علاقتهما إلى علاقة ذات طبيعة سياسية تتشكل من خلال كتابة سيرتها الذاتية وأشعارها، التي تتناول موضوعات سياسية، ومن خلال ردود أفعال أليكس لقراءتها.

القرابة الإبداعية بين زهران وصالح

تتأثر التجارب الشخصية في **متسولة عند باب العمود** بعنصر اللغة والهوية الوطنية. ويمكن عقد مقارنة بين هذه الرواية الناطقة بالإنجليزية وبين رواية الأديب السودانى

الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال** - وهي رواية عربية لها مكانتها المتميزة في الأدب العربي - من حيث الارتباط بين التجارب الشخصية واختلاف الثقافات.[٦] تتناول الرواية السودانية موضوع الهجنة الثقافية وعلاقة الرجل العربي بقريته عند عودته من الغرب. تحكي الرواية عن عودة رجل إلى قريته في السودان بعد غيبة سبعة أعوام ومقابلته لشخص يدعى مصطفى سعيد جاء إلى القرية واستقر بين أهلها. يقع اختيار مصطفى سعيد عليه - وهو الذي يروي قصته وقصة مصطفى سعيد معاً - لسماع حكاية هجرته من السودان وعلاقته بأربع نساء أوروبيات تورط في موتهن. يموت مصطفى سعيد غرقاً، "وربما انتحاراً"، بعد قضاء آخر أيامه في القرية ويترك الراوي وصياً على أسرته ويترك له وصية تتمثل في مجموعة أوراق سجل فيها سيرته الذاتية.[٧]

تستحق رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** وقفة لأن **متسولة عند باب العمود** لا تشير إلى علاقة البطلة الفلسطينية بقريتها عند عودتها على النحو الذي تتناوله الرواية الأولى. تكشف عودة الرجل العربي إلى قريته عن العوامل التي تؤثر في علاقاته الشخصية التي يقيمها في الغرب والتي تؤثر على علاقته بقريته العربية. تجسد عودة الراوي في **موسم الهجرة إلى الشمال**، ومصطفى سعيد قبله، الصراع الذي يدور بين تطبيق العادات التقليدية في القرية وبين التعليم الأجنبي. عند عودة الراوي إلى قريته يحس ، في بادىء الأمر، أنه مستمر و"مستقر" و"متكامل" (ص ١٠). ولكن حالة الانسجام الأولى مع القرية تسبق الاغتراب الذي سيحدثه وجهها المزدوج؛ فإلى جانب طلمبات لضخ الماء بدل السواقي، ومحارث من حديد، وتعليم البنات، و"راديوهات، أوتوموبيلات، الويسكي والبيرا" (ص ١٢٣) تطبق العادات البطريركية في زواج أرملة مصطفى سعيد، حسنه بنت محمود، من ود الريس وهو الأمر الذي يتسبب في حادث قتل يحل بالقرية.

يحس الراوي بـ "جرثوم المرض" (ص ٤٥) في القرية، الذي يظهره مجئ مصطفى سعيد بعد رحلته شمالاً، وتحديداً عندما يسمع بداية حكاية مصطفى سعيد عن اختيار السلطات الإنجليزية له في طفولته للدراسة في مدرسة أجنبية. وحينذاك يسأل مصطفى سعيد الرجل الإنجليزي الذي يجيء على فرس ويختاره من بين رفاقه إذا كان بتعليمه يستطيع يوماً ما أن يلبس "عمامة كهذه" أي "برنيطة" أو "قبعة" (ص ٢٩)، وعندما يضعها على رأسه يغيب وجهه كله فيها، مما يشير إلى فقدان الهوية في ظل الهيمنة الأجنبية. وتكشف هذه الواقعة عما يحسه مصطفى سعيد فيما بعد من إصابته بما جلبته الثقافات الغربية من "جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام" (ص ١١٩). فبعثة التعليم التي تنوي بث الحضارة في البلاد العربية والتي يقع اختيارها على مصطفى سعيد تصدر له "جرثومة العنف الأوروبي الأعظم" (ص ٩٥). يروي مصطفى سعيد للراوي أنه يعيد المرض إلى النساء الإنجليزيات اللاتي أغواهن إلى دخول حجرته ويجيئهن "غازياً في عقر [دارهن]" (ص ١١٧). ويزعم أنه لم يقتل النساء الإنجليزيات وإنما قتلهن "جرثوم مرض عضال [أصابهن] منذ ألف عام" (ص ٤٣). وتلميحات مصطفى سعيد إلى المرض الذي حمله مثل "قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ" (ص ١١٧) تجعل القارئ يحس أنه يصيب القرية المغمورة، التي يختارها في نهاية أيامه، بأذى يظهر بعد اختفائه ويجعل جد الراوي يقول: "أول مرة يحصل شئ مثل ذلك في هذا البلد منذ خلقه الله"(ص ١٤٩).

يحس الراوي بالاغتراب تجاه ما تظهره القرية من تناقضات تتمثل في التمسك بالتقاليد البطريركية وأشكال من مظاهر العصرية مثل إدخال المحراث والمضخة وتعليم المرأة. عندما تطعن حسنة بنت محمود ود الريس،عندما تُجبَر على الزواج منه، ثم تغرز السكين في قلبها، يخلد أهل القرية إلى الرأي بأن جريمتها "ليس فعل بنى آدمى" وإنما "فعل شياطين" (ص ١٥٨). ويصيح عم الراوي: "البلد كلها كأنما حل عليها الشياطين فى تلك الليلة" (ص ١٥٥). وعند اكتشافه للحادث المؤلم الذي يحل بالقرية - التى تدفن الواقعة مع الجثتين دون مأتم وتمضى في حياتها - يقرر الراوي: "لا مكان لي هنا" (ص ١٥٦). ويحل على الراوي إحساس بالحسرة ينبعث من العنف الذي تشهده القرية المغمورة، التى كانت خالية من الاضطرابات، ومن رد فعل أهلها. ويبدأ في التساؤل: "لماذا قتلت حسنة بنت محمود ود الريس الشيخ وقتلت نفسها في هذه القرية التي لا يقتل أحد فيها أحداً؟" (ص ١٦٧). تقوده تساؤلاته إلى غرفة مصطفى سعيد السرية. وهو في ربطه بين حادثة حسنة بنت محمود وحياة مصطفى سعيد فى الغرب يستنتج أن الجريمة التى ترتكبها تقع بحكم صلتها بالرجل الذي أصاب القرية بجرثوم العنف الأوروبى.

يحس الراوي بتناسخ شخصيته عند دخوله الغرفة المستطيلة المثلثة التى خصصها مصطفى سعيد لكتبه والتي يصفها بأنها "مقبرة" و"ضريح" و"سجن" (ص ١٦٤). تحتوي الغرفة على السر الذي يحدِّثه به مصطفى سعيد عندما يخبره: "جدك يعرف السر" (ص ١٧). تتكون الغرفة من أرفف من الكتب، من الأرض حتى السقف، تشتمل على كتب لمصطفى سعيد من أمثال **اغتصاب أفريقيا** و**بروسبر وكاليبان** و"لا يوجد كتاب عربى واحد" (ص ١٦٤). ويتضح أن الغرفة مقر أسرار مصطفى سعيد التي تتمثل فى المعرفة التى تعطيها تجربته والتى توحي بها مؤلفاته السابق ذكرها. وكتابه الثاني - الذي يشير إلى مسرحية شكسبير، **العاصفة**، التي خضعت إلى قراءات من منطلق الكولونيالية وقفت عند مغزى الجزء الذي يمنح فيه بروسبر اللغة إلى كاليبان الذي يرفضها - يوحى بتطابق وضع ضحايا الكولونيالية بحالة كاليبان. ويوحي إقراره بأنه عطيل، الأكذوبة، المغترب بين أعوانه بحكم أصله ولونه ودينه، بأنه يعرف حقيقة عدم الانتماء. تعكس الغرفة "وكر الأكاذيب الفادحة" (ص ١٧٣) الذي بناه عن عمد في بيته في لندن والذي شهد علاقاته مع النساء الأوروبيات اللائي انتحرن بعد معرفته. يقع في يد الراوي كراس يحمل العبارات "قصة حياتي - بقلم مصطفى سعيد" (ص ١٧٩) وإهداء إلى "الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء، إما شرقية أو غربية" (ص ص ١٧٩-١٨٠). وعلى الرغم من العنوان الذي يحمله الكراس، لا يجد الراوي سطراً واحداً أو كلمة واحدة، وما يجده هو قصاصات ورق تمثل "أجزاء في لغز حسابي، يريد مصطفى سعيد مني أن أكتشفها وأضعها جنباً إلى جنب" (ص ١٨٣). ويبدأ الراوي عملية بحث عن قصة حياة مصطفى سعيد .

يعكس إحساس الراوي بازدواج شخصيته فى غرفة مصطفى سعيد، عندما ينظر فى مرآة، تطابق تجربتيهما. تمتزج هوية الراوي بمصطفى سعيد عندما ينظر فى المرآة ويكتشف أنه يقف أمام نفسه "وجهاً لوجه" وأن الوجه الذي تعكسه المرآة ليس لمصطفى سعيد وإنما "صورتي تعبس فى وجهى من مرآة" (ص ١٦١). فهو عند دخوله يجد غريمه في الداخل، وعلى وجهه ابتسامة شيطانية، ويرى "وجهاً عابساً زاماً شفتيه ولكنني لم أعد أذكر...إنه

غريمي، مصطفى سعيد" (ص ١٦١). وما يراه الراوي في تلك اللحظة هو ما يعكسه من وجهين مزدوجين، عرفا القرية والغرب. يرصد لنا الراوي امتزاج الشخصيتين منذ أن يبدأ يعرض له طيف مصطفى سعيد، بعد موته بعامين، في أثناء عمله في مصلحة المعارف في الخرطوم "كأنه جن أُطلق من سجنه سيظل بعد ذلك يوسوس في آذان البشر" (ص ٦٩). وتخطر للراوي في بعض الأحيان فكرة أن مصطفى سعيد "لم يحدث إطلاقاً وأنه فعلاً أكذوبة أو طيف أو حلم، أو كابوس" (ص ٥٩). والفكرة تطرح إمكانية اعتبار مصطفى سعيد امتداداً لشخصية الراوي، التي عانت من نفس التجربة، أو تمثيلاً للأكذوبة التي تمثلها حياة العرب في الغرب. وينتهي الإحساس بالازدواج بمحاولة الراوي الانتحار في النهر للخلاص من التجربة التي تطارده في شكل ماضي مصطفى سعيد. وهو، في محاولته للهروب، يقرر مغادرة القرية في أثر مصطفى سعيد ويستسلم للنهر (ص ١٩٩) ثم يحس فجأة برغبة في سيجارة (ص ١٩٩) تؤكد امتلاكه لإرادة الحياة ويصرخ "النجدة" (ص ٢٠٠)، وفي رجوعه عن الانتحار، ينفصل عن طيف مصطفى سعيد.

إن هذا التحليل الموجز لرواية الطيب صالح الفذة يؤكد انشغال الأديب العربي - سواء كتب باللغة العربية أو الأجنبية - لا بمشكلة الهجنة الثقافية فحسب وإنما باللبس على مستوى الهوية والمعرفة وبالتالي على مستوى السرد بشقيه التاريخي والمتخيل. فما لا شك فيه أن رواية الطيب صالح طرحت قضية تعقُد المعنى والواقع وعجز أي وصف أحادي ومبسط عن الإمساك به. وهذا أيضاً ما تقوم به رواية ياسمين زهران من وجهة نظر المرأة ريّا الشخصية الرئيسية في العمل. ولا يملك القارئ العربي المطلع إلا أن يقيم هذه المقارنة بين العملين، مما يشكل تراسلاً تناصياً عند المتلقي يتجاوز محدودية القطر الواحد وحتى اللغة الواحدة.

التكامل والتقابل بين روايتي زهران

تبرز رواية **متسولة عند باب العمود** - من خلال العلاقة بين امرأة فلسطينية ورجل إنجليزي - أن الكيان الفلسطيني لا ينفصل عن تجربته وأن تشكل الهوية الفلسطينية ينبثق من التفاعل والصراعات التي تفرضها هذه التجربة. ومن هذا المنطلق تصبح رواية **اللحن الأول (من أيام فلسطين)**، التي تتناول أبعاداً أخرى من تجربة فلسطين، بمثابة الوجه الآخر من تجارب ريّا في **متسولة عند باب العمود**. تحكي رواية **اللحن الأول** عن عودة ريّا، الشخصية الرئيسية في العمل، إلى عالم الطفولة في قريتها الفلسطينية. تبدأ الرواية بعودة ريّا (وهذا هو اسم الشخصية الرئيسية في رواية **متسولة عند باب العمود** أيضاً) إلى قريتها بعد الاحتلال الصهيوني وزيارتها لبيت أهلها القديم الذي لا يزال قائماً والذي أمرت السلطات الإسرائيلية بهدمه. تبحث ريّا في خزانة بالحائط عن مخطوطة عنوانها "ألحان من الأيام الضائعة" كانت قد كتبتها قبل ذلك بعشر سنوات وتبدأ في قراءتها. تمزج المخطوطة بين قصة حبها الأول لموسى - وهو ولد من القرية كان يسكن البيت المقابل لبيت أهلها وكانت تقضي لياليها جالسة في شرفتها تستمع إلى عزفه على آلة الأكرديون - وبين أيام القرية التي تستدعيها من خلال وصف مظاهر الحياة فيها وعاداتها وطقوسها. ترصد ريّا في المخطوطة

مرور القرية بأزمات حادة نتيجة للضائقة الاقتصادية والإضراب الشامل ووضوح الخطر الصهيوني وتربط رصدها ذلك بتصويرها لنضوحها الفكري واندفاعها في الوطنية وإصرارها على السفر لمتابعة دراستها الجامعية في بيروت. تصوّر ريّا تجارب فراق القرية وضياع الطفولة والانفصال عن موسى الذي تحب لرحيلها، واشتداد شعورها بالحنين إلى القرية. تنهي ريّا الرواية بقولها إن المخطوطة لا تحكي قصتها المستقلة وإنما تحاول إحياء عالم القرية ومتابعة دوراتها التاريخية والزمنية.

تصوغ ياسمين زهران في **اللحن الأول** تجربة فراق القرية وزوال عالم الطفولة المألوف والانفصال عن أحوائه والتشتت في الأرض من جهة ومحاولات البقاء والتعلق بالتقاليد الموروثة في القرية الفلسطينية العربية من جهة أخرى. ترصد زهران في روايتها الأولى المكتوبة باللغة العربية مراحل انتقال قرية "شعب الله" التي تطل على وادي بطن الهوى في فلسطين من تماسك وأمان إلى "تقسيم واحتلال وتشرد".[٨] وتنفي الكاتبة في مقدمة الرواية كتابتها لسيرة ذاتية:

> لعل الحكاية بسبب اتخاذها أسلوب "الرواية" في سرد الحوادث، تبدو للقارىء سيرة ذاتية ولكنها ليست كذلك. فأشخاصها ووقائعها مزيج من القليل من الواقع والكثير من الخيال. أما الحقيقة الثابتة والوحيدة فهي الأرض، أرض فلسطين بما فيها الوادي المتشعب بين الجبال، والذي يمتد إلى البحر. (**اللحن الأول**، ص ٦)

تشرع ياسمين زهران في إثبات حقيقة الأرض من خلال قصة ريّا وموسى التي يهمشها تجسيد عالم القرية والارتباط القبلي والحنين العربي إلى الديار وطبيعة الأرض (**اللحن الأول**، ص ١١٠). فالمخطوطة المكونة من رزمة أوراق مرتبة التي تخرجها ريّا من خزانة بالحائط في بيتها عند زيارتها إلى القدس بعد الاحتلال الصهيوني هي قصتها (**اللحن الأول**، ص ١٨) التي سمتها "ألحان من الأيام الضائعة"، وقصة أيام القرية الفلسطينية التي انطوت وجيل التشرد من فلسطين (**اللحن الأول**، ص ١٨).

يبعث نص **اللحن الأول** روح الأرض الفلسطينية من خلال إعادة بناء القرية عبر حكايات وأساطير وأشعار وأناشيد وألحان. تحفل هذه الرواية العربية بالأغاني الشعبية والقصص الخرافية وأحاديث الجن وذكريات عن زمان الأتراك وسيرة بني هلال وأهازيج العرس وكلمات النواح وأشعار تسجل هجرة شباب القرية إلى أمريكا. وهكذا تصبح الرواية محاولة لاستحضار أيام القرية في جو تخلقه كلمات النواح والتراتيل الحزينة وحكاية بنات الحور اللاتي يظهرن قبل مصيبة ويغنين ليستقبلن شاباً سيموت في الغد وينتقل من عالم الدنيا إلى عالمهن (**اللحن الأول**، ص ٦٦). إنه عمل يبكي زوال معالم القرية وتغيرها، ويعيد خلقها من أصداء الحكايات والأغاني الشعبية الفلسطينية واللهجات العامية.

يولّد الارتباط بالأرض، الذي تجسده رواية **اللحن الأول**، في البطلة الفلسطينية في **متسولة عند باب العمود** الشعور بفقدان عالمها وانفصالها المؤقت عن لغتها الأصلية. تدرك

ريًا التي تعود لزيارة قريتها في **اللحن الأول** إحساسها بامتزاج كيانها مع الأرض " التي أصبح من الصعب التفريق بيني وبينها، إذ إن هناك تفاعلا بين الإنسان والتراب الذي ينشأ عليه، تفاعلا يعطي لنا صفاتنا الجسمية والخلقية" (**اللحن الأول**، ص ٣٢). تحن ريًا إلى الديار والربع في ترفيديا (الأرض المخلصة)، ذلك الوادي الذي يتبقى اسمه الروماني، وتحس "كأن ترفيديا تقع من نفسي مثل القرينة، فالأساطير تقول إن لكل منا قريناً أي شبيهاً...وهكذا فإن لكل منا قريناً طبيعياً، في واد أو جبل أو منحدر..." (**اللحن الأول**، ص ٣٧). تمنحها الأرض هويتها وتكون اللغة العربية أيضاً عاملاً في تكوينها. وعندما تسمع ريًا اللغة العربية عند عودتها إلى العالم العربي في **اللحن الأول** تحس بأنها

> عرفت ما هو الوطن...وما هي العودة إليه...ولعلي من أولئك المولعين باللغة إلى درجة لا حدود لها...ولا نهاية...فهي لا تعطيني موسيقاها فحسب، بل تشبع جوانب عتيقة في نفسي كما حتّمت حروفها ماهيتي. ولعلي أستطيع القول، إنها كالأرض وطني الأول والأخير. (**اللحن الأول**، ص ١٣٣)

إنها تدرك القوة الرابطة بين الإنسان والأرض واللغة.

تشير التشابهات بين الروايتين، **متسولة عند باب العمود** و**اللحن الأول**، إلى أنهما مشروع متصل يتكون من روايتين بلغتين مختلفتين تفرض كل منهما التركيز على أبعاد محددة من تجربة فلسطين. تجسد اللغة العربية في **اللحن الأول** العلاقة الانسجامية مع القرية وتنقل الأغاني والحكايات الشعبية. وتجربة الانفصال عن القرية والغياب تعرضها كتابة بالإنجليزية تسعى إلى نقل تداعيات اللغة العربية ومعاني الأغاني وشعر المتصوفين في **متسولة عند باب العمود**. يجد القارىء في **اللحن الأول** ترجمات المقاطع الشعرية التي تُذكَر في **متسولة عند باب العمود**، مثل نعي بنات الحور وأغاني النواح، وأيضاً إشارة عابرة إلى مخطوطة لم تنشر عنوانها "ألحان من أيام مفقودة" (ص ١٣٤) وتلميحات إلى حكايات صدوق العجب وسيرة بني هلال (ص ١٧). تبتعد ياسمين زهران عن الكتابة المباشرة للسيرة الذاتية في **اللحن الأول** وتقدم **متسولة عند باب العمود** بقولها إن فلسطين هي الحقيقة الوحيدة في الرواية. تمضي ريًا في البحث عن فلسطين في الشعر والآثار في **متسولة عند باب العمود**، ويفرض عليها تقسيم الأرض التنقل وإحياء أزمنة مرت بها القرية الفلسطينية التي صمدت في مواجهة غزوات الفرس والإغريق والرومان والأتراك والإنجليز والصهاينة. تصبح ريًا في **متسولة عند باب العمود** عاشقة لفلسطين ولا تستطيع الاستقرار في مكان محدد أو إقامة علاقات دائمة، وكأنها روح فلسطين الهائمة.

تولد محاولة البحث في العالم عن أودية تسترجع وادي بطن الهوى (ص ٥٤) الإحساس بثبات فلسطين وتبدل ريًا المتنقلة والمتغيرة في أثناء نشاطها السياسي، كما تؤكد نهاية **اللحن الأول** صمود القرية وقدرتها على التجدد. إن التغير على مستويات مختلفة في **متسولة عند باب العمود** يوحي بعدم الاستقرار: تقوم ريًا بخلق ماضي القرية بين آثار

الحضارات القديمة ومن خلال تجاربها الشخصية لتؤكد هويتها التى ترتبط بفلسطين كحقيقة ثابتة بالنسبة إلى الشخصيات الفلسطينية على الرغم من الاحتلال الذي يهدد هذه الهوية الفلسطينية.

يقْرِن أليكس ريًا بالقدس (ص ٣٥) فى **متسولة عند باب العمود**. ويعكس هذا الاقتران إحساس ريًا بانتمائها إلى ماضى فلسطين الذي سبق المشروع الصهيونى، المتضمن فى إشارة عنوان النص إلى مدخل المدينة القديم. وترتبط العلاقة بين أليكس وريًا - التي تقوم على أساس البعد الجغرافى والالتقاء بين الآثار في مدن العالم - بالماضى الذي تستحضره ريًا من خلال تلميحاتها إلى آثار وآلهة الحضارات العربية القديمة. ومن ناحية أخرى، فإن تذكرها لمأواها السري على حافة قريتها الفلسطينية، وادي بطن الهوى، التى تروي الأساطير أنه مقر الهواء الدائم، الذي سيظل يهب فيه الهواء حتى إذا انتهى العالم وصمت الهواء فيه تماماً، يجعلها تشبّه الوادي بـ "قرين لها" ثم بـ"نفسها" (ص ٥٤)، وتتمنى عودتها، وتقاطع نفسها متسائلة إذا ما كان المكان قد اقتُلِع لبناء مستوطنات إسرائيلية. تقدس ريًا فلسطين فى مخيلتها وتستقر على علاقة لا تهتز إلا عندما يُثار موضوع اللغة وما يصاحبها من مسئوليات والتزامات. وبعد انتهاء الصراع بين العلاقات الشخصية والعمل الوطنى تبقى ريًا دون راحة بال، لا تنعم عليها أرصها بالطمأنينة حتى تتحرر (ص ١٥٧).

وهكذا تصبح الروايتان وجهين لتجربة واحدة ومرحلتين لقضية واحدة، حيث تعبّر **اللحن الأول** عن تَشكُّل الذات الفردية والجماعية وعنف اقتلاعها عن ترابها، بينما تعبّر **متسولة عند باب العمود** عن مواجهة الأنا الفردية والجماعية مع الآخر بكل ما في هذه المواجهة من رغبة وكراهية فى آن واحد.

عربنة الأسلوب الإنجليزي

من خلال إبداعها بالإنجليزية، تبث ريًا في لغة نص **متسولة عند باب العمود** روح العربية، اللغة التي يتكلمها أهل الجنة (ص ٦٨)، حتى يكاد يحس القارئ أن النص الأصلى كُتب بها وتحول إلى صياغة إنجليزية. فإذا حاول القارئ مقارنة بعض المقاطع الشعرية، التى تردَ أيضاً فى **اللحن الأول**، أدرك تدفق الألفاظ والمعانى باللغة العربية وأنها في الأصل مستمدة من الموروث الشعبى الفلسطينى. يطالع القارىء استشهاد ريًا بأشعار، نظمتها بالإنجليزية، ولكنها متأثرة بالتقاليد العربية الشعرية، بالإضافة إلى ترجمات لأجزاء من قصائد شعراء متصوفين. تنقل ريًا في **متسولة عند باب العمود** سطوراً من قصيدة عربية عن الفراق لابن زيدون بالإنجليزية (ص ٥٩)، وأنشودة الموت لبنات الحور التي تنذر بالموت (ص ٥٦)، وترنيمات جنائزية مأخوذة من قريتها (ص ١٠٤). من الأمثلة التى ترد فى روايتيها استشهاد البطلة بأغنية بنات الحور التى تعلمتها فى قريتها. ويرد أصل النعي الذي يردده أهل القرية عندما يموت شاب، فى **اللحن الأول**، وتذكر الحكايات المقترنة به:

قُلن بنات الحور أهلاً وسهلاً

عريسنا ما هو عريس الدنيا

قُلن بنات الحور مرحبا به

عريسنا ما هو عريس أحبابه. (**اللحن الأول**، ص ٦٦)

كما يرد في رواية **متسولة عند باب العمود** بصياغة إنجليزية مما يؤكد التشابك والتقاطع بين العملين:

We bid welcome, Banat-Al-Hur sighed
To our lover, not the lover of the world
We bid welcome, Banat-Al-Hur sang
To our lover, who left the world of man. (*A Beggar at Damascus Gate*, p. 57)

ومن ترنيمات قريتها تستشهد بالآتي:

Bury me before your door.
Plant me as an almond tree.
When the wind howls and wails
Cry and lament for me. (*A Beggar at Damascus Gate*, p. 57)

ونجد المقابل الأصلي للترنيمة في **اللحن الأول**:

اقبريني باب دارك — وازرعيني مشمشة

كل ما هب الهوا — عيطي يا مكشلة

اقبريني باب دارك — وازرعيني تفاحة

كل ما هب الهوا — عيطي يا نوّاحة. (**اللحن الأول**، ص ١٠٧)

تمتلئ رواية **متسولة عند باب العمود** بروح اللغة العربية والموروث الشعبي الفلسطيني وتشترك مع الإبداع العربي الناطق بلغة أجنبية في دس كلمات عربية في النص الأجنبي، مما يجعل الكتابة باللغة الأجنبية مزدوجة لأنها تحمل معاني عربية. ودون مسارد

للكلمات العربية، تضع ياسمين زهران كلمات تُفهَم من السياق مثل "الدير" (ص ١٥٥) و"السوق" و"البابوج" (الخف) (ص ٧٦) مكتوبةً بالحروف الإنجليزية، ولا يتأثر المعنى، وإنما يخلق أسلوباً جديداً في اللغة الإنجليزية يتأقلم مع طبيعة القصة.

يقترن استخدام الكلمات العربية وترجمة أشعار المتصوفين العرب والأناشيد الشعبية الفلسطينية بتوظيف الحس القصصي العربي. ويتحقق شحن النص الناطق بالإنجليزية بروح عربية من خلال استخدام قصص من التراث العربي والإسلامي والشعبي الفلسطيني. يتضمن النص إشارات إلى قصة ليلة القدر ونزول القرآن (ص ٤١) وبنات الحور القادمات من الجنة (ص ٥٦) وحكايات من حياة شعراء عرب متصوفين من القرن الثاني الهجري. وفي مقطع من النص تكرر ريًا عبارة مقتبسة من متصوف من القرن الثاني الهجري وتشير إلى قصة المتصوف مالك بن دينار الذي امتنع عن الزواج، وعند سؤاله عن السبب، أجاب أنه، إذا استطاع، لأراد طلاق نفسه (ص ٧٩). وتضيف أنه تبع معلمه الحسن البصري الذي عُرِف عنه الحزن الدائم (ص ٨٠). وتنهي استطرادها بالقول إن القرن الثاني الهجري تميز بإظهار الحزن لدرجة أنه سمي بـ"قرن البكاء" (ص ٨٠). ويلمح الراوي، الذي أخذ يبحث في مدن عربية عن مخطوطات قديمة عن الطب وعلم الفلك، إلى وجود صيغ من السحر المصري والبابلي في كتابات ريًا (ص ٤٣). ويتفاعل النص المكتوب بالإنجليزية مع الموروث العربي الثقافي فتتجلى نوعية من الكتابة بالإنجليزية تهدف في المقام الأول بتوكيد اختلافها الثقافي والاجتماعي وتمايزها عن لغة الإمبراطورية، أي عن التفاوت بين عالمين مختلفين على الرغم من استخدام لغة واحدة، كما أشار كتاب **الإمبراطورية ترد** .[٩]

يُعد النص ذو الهوية المزدوجة أحد أساليب المقاومة الثقافية التي تُخضع اللغة الأجنبية إلى تعديلات لتتأقلم مع مجتمعات وثقافات وتجارب مختلفة، فهو يحمل في ثناياه معاني الثقافة المهيمن عليها وإيحاءاتها. وتجدر الإشارة إلى اعتراف الغرب مؤخراً بما يسمى "الآداب الإنجليزية الجديدة" (New Englishes) إشارة إلى هذا النوع من الكتابة الذي يعتمد على التوليف الأدبي واللغوي. لا تتجاهل رواية ياسمين زهران اللغة الأم، التي يتهم الرجل الإنجليزي الشخصية الفلسطينية بالإفراط في حب سماع أصواتها (ص ٧١)، بل تتشبع بروحها والموروث الثقافي والشعبي التي تحمله. وتقاوم الكتابة، التي تتأرجح بين اللغتين، هيمنة اللغة الأجنبية بتمسكها بالثقافة العربية، من ناحية، وبانفصالها عن تقاليد الإبداع الأوروبي من ناحية أخرى. يصبح النص الفلسطيني، إذن، محاولة عربية في المشاركة في حقل ثقافي جديد فتح مجاله المبدعون العرب الذين كتبوا بلغات أجنبية.

فللنص الإنجليزي في **متسولة عند باب العمود** بطانة عربية تتخفى حيناً وتتجلى حيناً آخر، مراودة القارئ لتتبعها والكشف عن أبعادها على مستوى الحكاية وعلى مستوى الصياغة. ويرتبط هذا التفاعل في النص بطبيعة تجربة ريًا التي يفرضها الاحتلال وعدم البقاء في الوطن، فنرى إعلانها لانتمائها إلى فلسطين واستيعابها لثقافة الغرب في آن واحد، ومن زاوية نظر امرأة، لكن دون مصادرة وجهة نظر الرجل أو حضارة الغرب ككل. تساهم روايتا ياسمين زهران في مشروع يهدف إلى تشكيل تاريخ فلسطيني عبر الكتابة الإبداعية وبالتالي تحديد ملامح هوية فلسطينية عربية يهددها الاحتلال الصهيوني. وبينما تنقل اللغة الأجنبية في رواية **متسولة عند باب العمود** تجارب الغياب عن فلسطين والعودة

إلى مدخل القدس، تحمل اللغة الأم في **اللحن الأول** رؤية لماضي القرية الفلسطينية. إن المبدعة الفلسطينية ليست مؤرخة فهي لا تتناول حقائق تاريخية وإنما تكتب أيام الأرض التي تستلهم روحها من الأساطير والحكايات والعلاقات القبلية ومعالمها الطبيعية والتاريخية. تشير ريًا إلى كتابتها في **متسولة عند باب العمود** على أنها "تاريخ قديم" و"فترات مفقودة من الزمن" أو "أحلام" (ص ٤٤). تسعى الرواية إلى استرجاع الماضي أو الحقيقة أو العالم الذي سبق الاحتلال أو كتابة سيرة ترصد مراحل وعوامل التغيير في الأرض.[١٠] تبقى الأرض، بسورها القديم وواديها، في وجودها المادي أو ذكراها، الحقيقة الثابتة في النص والنقيض للظروف السياسية والدليل على هوية فلسطينية تتحدد من خلال علاقات البطلة بفلسطين بما لها من معانٍ وتجليات في النص.

الهوامش

[١] راجع:

Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (London and New York: Routledge, 1998) 7.

[٢] راجع:

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, ed., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (London and New York: Routledge, 1989) 198.

[٣] راجع:

Salma Khadra Jayyusi, ed., *Anthology of Modern Palestinian Literature* (New York: Columbia University Press, 1992): 333-66.

[٤] ياسمين زهران من مواليد رام الله. وهي خريجة جامعة كولومبيا (نيويورك)، جامعة لندن، والسوربون حيث حصلت على دكتوراه في علم الآثار. عملت في حقل التعليم والصحافة والإذاعة، وفي منظمة اليونسكو. تدرّس الآن علم الآثار في معهد التاريخ الإسلامي في القدس.

[٥] راجع الرواية، وكل الاستشهادات في المتن تحيل إلى هذه الطبعة:

Yasmine Zahran, *A Beggar at Damascus Gate* (Sausalito, Ca.: Post-Apollo Press, 1995) 4.

[٦] تعقد مارلين بوث مقارنة عابرة بين هاتين الروايتين في عرضها لرواية **متسولة عند باب العمود** فتشير إلى أن عنوان الرواية الفلسطينية يحمل المسار الجغرافي المضاد لما يشير إليه عنوان رواية **موسم الهجرة إلى الشمال**؛ حيث يسافر كل من مصطفى سعيد والراوي في رواية الطيب صالح إلى إنجلترا ثم يعودان إلى السودان أما الشخصية الرئيسية في رواية ياسمين زهران فتتجه جنوباً إلى فلسطين بعد هجرة وأسفار عديدة وتستقر عند مدخل القدس القديمة. راجع:

Marilyn Booth, "Review of *A Beggar at Damascus Gate*," *World Literature Today* 1.7 (Winter 1997): 214-15.

(٧) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال** (بيروت: دار الجيل، ١٩٦٩)، وكل الاستشهادات في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

(٨) ياسمين زهران، **اللحن الأول (من أيام فلسطين)** (دار الكرمل: عمان، ١٩٩١)، وكل الاستشهادات في المتن تحيل إلى هذه الطبعة.

(٩) راجع:

Bill Ashcroft et al, ed., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* 181.

(١٠) سامية محرز، بحث عن زمن مفقود: الذات والجماعة فى سيرة المرأة العربية،" **نور** ٢(شتاء ١٩٩٥)، ١١.

السينما العربية الناطقة بالفرنسية:
حالة مهدي شرف

محمود قاسم

"لا أريدهم أن ينزعوا عني وجهي، بل أن يتأملوا هذا الوجه".

بهذه العبارة التي تنسب إلى الشاعر والسينمائي والروائي الفرنسي جان كوكتو، صدَّر الكاتب والمخرج الجزائري (فرنسي الجنسية) مهدي شرف مقدمة الدفتر الإعلامي لفيلمه الأول *Le thé au harem d'Archimède* (**الشاي في حريم أرشميدس**)(١٩٨٥)، المقتبس عن رواية له نشرت عام ١٩٨٣، بعنوان يكاد يكون مطابقاً لعنوان الفيلم، وإن كان الاختلاف البسيط متيراً للتأمل *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (**الشاي في حريم أرشي أحمد**)[١]. فمع أن العنوانين يتشابهان إلى درجة التطابق لفظياً، إلا أن كتابتهما توحي بأن الفيلم يتعامل مع أرشميدس أو أرخميدس، العالم اليوناني الشهير (٢٨٧-٢١٢ ق. م.)، بينما عنوان الرواية يتعامل مع أرشي أحمد أو أحمد الأمثل.

وتعد عبارة كوكتو مدخلاً حقيقياً لفهم أعماق مبدع عربي من شمال أفريقيا، ذهب للحياة في فرنسا، ووجد نفسه يعيش بين وطنين متبايني الهوية، والثقافة، والفكر والحضارة، ولكن تجمعهما فقط لغة؛ وأحس الكاتب والمخرج أن له وجهاً واحداً، وظاهراً لا يختلف، لكنه في أعماقه يتنازع وطنان وثقافتان وهويتان وكان لابد أن يبحث عن هوية إبداعية خاصة به، أن يعبر عن العربي الذي بداخله، وأيضاً عن المواطن الفرنسي الذي يحمل بطاقته، وأن يحل للأبد مشكلة اللغة التي يكتب بها، ويعبر بمفرداتها، وأن يحدد بالضبط من هم جمهور المتلقين الذين يجب أن يتوجه إليهم؟

وكانت الإجابة في المقام الأول كما جاء في مقدمة الدفتر الإعلامي المذكور: "إنهم يتحدثون الفرنسية، سواء في وطني الذي أتيت منه، وعاش فيه آبائي، أو في الوطن الذي هاجرت إليه بمحض اختياري، بل هربت إليه في الكثير من الأحيان."

وقد وجد هؤلاء المبدعون أنفسهم في وطن جديد، يمدهم بالعون المادي والمعنوي، ويقدم لهم الجوائز الأدبية والسينمائية، وينظر إلى الإبداع البتري باحترام ووقار شديدين، يقبل على القراءة، ومشاهدة إبداع الآخرين على الشاشة.

لذا، ظلت اللغة الإبداعية التي يستخدمها الفنان هماً مؤرقاً حاسماً في طريقه الإبداعي. هذه المشكلة اعترضت كلاً من كاتب ياسين في المسرح، والطاهر بن جلون في الرواية،وعبد الكريم بهلول ومرزاق علواش في السينما، ومهدي شرف في كل من السينما والمسرح، وآسيا جبار في الرواية والسينما معاً.

وظلت هذه المشكلة تؤرق أصحابها، فحاول الكثيرون منهم إثبات حسن النية، بأنه

يمكنهم الكتابة باللغة العربية، لكن لا اللغة ساعدتهم، ولا المتلقون أقبلوا على إبداعهم المكتوب بالعربية بنفس الحماس والصدى حين يكتبون أو يخرجون باللغة الفرنسية.

ولعل من الملاحظ أننا نستخدم تعبير الإبداع بشكله العام، دون التوقف عند السينما، أو الأدب، باعتبار أن الكثيرين ممن عملوا فى السينما، بدأوا حياتهم فى الإبداع الروائى، خاصة مهدي شرف، وآسيا جبار التى عادت مرة أخرى إلى الرواية بعد أن أخرجت فيلمين سينمائيين، ومرزاق علواش الذي نشر بعض الروايات، ومنها *Bab el Oued* (**باب الواد**) التي حولها إلى فيلم بعنوان *Bab el Oued City* (**حي باب الواد**).

وقد شكلت اللغة حاجزاً بين المبدع وهويته العربية لبعض الوقت، وكان لابد له من الاختيار، لكن من المهم الإشارة إلى أن اللغة هى التى اختارت المبدع، ولم يخترها هو، حيث تربى أغلب المبدعين الذين يعبّرون بالفرنسية فى مجتمع لغته الأساسية هى لغة المستعمر. تم ذلك فوق الأرض العربية نفسها، أو فوق أرض المهجر الجديد، فرنسا، حيث يقيم هناك، حسب إحصائيات منشورة فى كتاب **المسلمون في فرنسا** لأنى كريجيه-كرينكى، مليونان ونصف.[٢] إذن، فليس هناك خيار، ورغم المحاولات العديدة للإبداع باللغة العربية فإن أغلب هذه المحاولات باءت بالفشل. ونحن هنا لا ندافع عن ظاهرة، بل من المهم أن ندرسها، وأن نقدم سماتها الواضحة.

الإبداع الفكري يحمل هوية اللغة والمبدع مهما ابتعدت به المسافات، فشعر المهجر فى أمريكا اللاتينية عربى طالما هو ناطق باللغة العربية، وطالما يعبر المبدع عن همومه تجاه هويته، حتى ولو تم ذلك فى بعض الأحيان بلغة الوطن الذي هاجر إليه؛ أما فى السينما، فإن الفيلم يحمل جنسية البلد الممول مهما كانت اللغة الناطقة بالفيلم، أو جنسية صانعه، ففيلم **الأقدار الدامية** لخيري بشارة جزائري رغم أن أغلب العاملين به من المصريين، وفيلم **القادسية** عراقى مهما كان عدد العاملين المصريين به، وأفلام يوسف شاهين الأخيرة تحمل أكثر من جنسية، حسب هوية المال المشارك في الإنتاج.

وبالنسبة للأفلام السينمائية، ذوات الهوية العربية الناطقة بالفرنسية، فإنها تحمل الجنسية الفرنسية بالمقام الأول، لأنها اعتمدت على التمويل الفرنسى تحديداً، وبالتالى فإنها توضع في قوائم الأفلام الفرنسية وفى الكتالوج السنوي الذي تصدره مؤسسة يونيفرانس فيلم Unifrance Film، ولا يمكن اعتبار هذا الكم الهائل من الأفلام عربياً بالمرة رغم أنه يناقش قضايا عربية.

هذه القضايا المشار إليها، ستجدها في المقام الأول تتعلق بالنزاع الداخلي بين وطنين: وطن معاش فيه، ووطن آخر مهاجر إليه، أو العكس؛ وقد بدأ ذلك واضحاً فى أفلام من طراز **شاب** *Cheb* لرشيد بو شارب. وتجيء أهمية هذه الأفلام من كونها تناقش ازدواجية الهوية، فعلى سبيل المثال، فإن فيلم **شاب** يدور حول شاب فرنسي، من أصل جزائري، لم يطأ الجزائر قط، يطرد من فرنسا لشغب ارتكبه، ويجد نفسه فوق صحراء جزائرية، مطلوب للتجنيد، وعليه أن يخدم وطناً لا يعرف عنه أي شيء بالمرة. وقد بدت هذه الموضوعات ذات أهمية قصوى لدى صناع السينما، خاصة فى النصف الأول من التسعينيات، وعزفت على وتر حساس لدى الملايين الذين يعيشون فوق الأرض الفرنسية، وأيضاً فوق الأرض العربية.

إذن، لم ينحصر هم السينمائى العربي الذي يعمل فى هذا النوع من الأفلام بالانبهار فقط بالثقافة الأوروبية، بل كان همه الأول هو الهوية العربية، وبيئتها، وثقافتها القديمة والمعاصرة؛ ولذا، فرغم التمويل الفرنسى، فنحن – من حيث هوية الإبداع لا هوية المال – أمام سينما عربية ناطقة باللغة الفرنسية، لأنها مرتبطة بالمكان الذي يعبّر عنه، وبالناس الذين يعيشون في هذا المكان. والسينمائى دوماً أسير هذه الثقافة؛ فالمكان، الذي عاش فيه شبابه أو طفولته، لا يستطيع أن ينزع نفسه منه. والكثير من هؤلاء عرفوا لحظات الإبداع الأدبى فى أوطانهم العربية، ولا يزال الكثيرون منهم يعيشون بين فرنسا والجزائر، مثل الأخضر حامينا صاحب فيلم **الصورة الأخيرة** (١٩٨٥)، ومرزاق علواش الذي أخرج أفلامه الأخيرة كلها فى الجزائر، وبتمويل فرنسي جزائري مشترك، ومنها فيلم **حب في باريس** (١٩٨٦)، **وحي باب الواد** (١٩٩٤)، والأخير حاز على جائزة جيرڤيه Gervais.

والسينمائى العربى الذي هاجر إلى فرنسا، وحمل الجنسية الفرنسية، لم يندمج بالكامل في المجتمع الفرنسى، بل عاش فى الأحياء العربية هناك، مثل حي "نقطة الذهب" Goutte d'or فى باريس، وبالتالى فكل ما فعله هو نقل بيئته العربية إلى هناك. وفي هذه الأحياء دارت أحداث أفلام عديدة منها: **الشاي في حريم أرشميدس** لمهدي شرف، و**شاي بالنعناع** *Thé à la menthe* لعبد الكريم بهلول (١٩٨٤) وغيرها. لذا، فهم مبدعون عرب إبداعاً وانتماءً، وقد تكون هناك حالات استثنائية غيّرت في إبداعاتها، مثلما حدث في الأفلام فرنسية الهوية التى قدمها كل من اللبناني مارون بغدادي، ومنهما فيلم **مارا صاد** *Marat-Sade* – عن ثائر في الثورة الفرنسية قبل مائتى عام – وفيلم **فتاة الجو** *La fille d'air*. أما مهدي شرف فقد قدم بدوره أفلاماً ذات موضوعات فرنسية تماماً، بعيداً عن القضايا العربية المشار إليها ومنها **كاموميل** *Camomille* (١٩٨٩)، **وفي بلاد جوليت** *Au pays des Juliets* (١٩٩١) وهو آخر أفلامه المعروفة.

هناك سمة تستحق الالتفات إليها، وترتبط بتوقيت لمعان واختفاء الكثير من السينمائيين، فقد لمع الكثيرون منهم بسرعة ملحوظة، وسرعان ما توقفوا عن الإبداع، بعضهم بالطبع بما هو خارج عن إرادته، مثل مارون بغدادي، الذي مات في حادث أثناء زيارته لوطنه لبنان وهو فى قمة عطائه. لقد لمع عبد الكريم بهلول، على سبيل المثال، لفترة قصيرة بأفلامه من طراز **شاي بالنعناع** *Thé à la menthe*؛ ولم تترك أفلامه التالية نفس الأثر، ومنها **مصاص دماء في الجنة** *Un vampire au paradis* (١٩٩١)، و**الأخوات هاملت** *Les soeurs Hamlet* (١٩٩٦)، ثم **ليلة القدر** *La nuit du destin* (١٩٩٧). وكذا رشيد بو شارب الذي قدم أربعة أفلام هي: **باتون روج** *Baton Rouge* (١٩٨٥)، **وشاب** *Cheb* (١٩٩١)، ثم **غبار الحياة** *Poussiere de vie* (١٩٩٤)، و**شرف عائلتي** *L'honneur de ma famille* (١٩٩٧)، وهو فيلم تليفزيونى. وسوف نجد أن أكثر هذه الحالات إثارة للدهشة هو مهدي شرف الذي لمع في النصف الثاني من الثمانينيات، ثم اختفى فجأة عن الأنظار.

فى الغالب، تتعدد المؤسسات الفرنسية التي تقوم بتمويل هذه الأفلام، وقليلاً ما نجد جهة واحدة تسعى للإنتاج. وفي البداية كان بإمكان كوستا جافراس وزوجته ميشيل راي جافراس أن يقوما بتمويل فيلم مثل **الشاي في حريم أرشميدس** *Le thé au harem*

d'Archimède، لكن لو نظرنا إلى الأفلام الحديثة، فسوف نجد أكثر من جهة تشارك في الإنتاج، ومنها فيلم **شرف عائلتي** لرشيد بو شارب سابق الذكر، على سبيل المثال، فرغم أننا أمام فيلم تليفزيوني، فإن هناك عدة جهات شاركت فى إنتاجه: FONDS D'ACTION، CNC، CRRAV، SOCRALE CFAS، CCPT-ARTE La.

أما فيلم **حي باب الواد** فإن المؤسسات التى شاركت فى إنتاجه هى: (١) (فرنسا) LES MATINS FILM، (٢) (الجزائر) FLASH BACK AUDIOVISUEL، (٣) (فرنسا) LA SEPT CINEMA، (٤) (ألمانيا) ZDF، (٥) (سويسرا) THELMA FILM AG، بالإضافة إلى وزارة الثقافة الفرنسية للفرانكوفونية، ووزارة الخارجية الفرنسية، ووزارة الاتصالات الجزائرية، والقناة الرابعة بلو كارنو، وإدارة التعاون، والمساعدات الإنسانية الفرنسية، أي أن عشرة جهات أجنبية اشتركت فى حمل هوية الفيلم بالإضافة إلى جهة إنتاجية جزائرية واحدة.

من الملاحظ أن أغلب هؤلاء المخرجين قاموا بكتابة قصص أفلامهم، واشتركوا فى إعداد السيناريو، أو كتبوها بأنفسهم، وكما أشرنا، فإن الكثيرين من هؤلاء المخرجين، جاءوا من الإبداع الأدبى، أو مارسوا كتابة الرواية أثناء عملهم السينمائى؛ ومنهم مهدي شرف، وآسيا جبار، ومرزاق علواش، وهو معروف سينمائياً، أكثر منه روائياً، والدي نشر روايته **باب الواد** في دار سوي Seuil الباريسية حيث كتبها أثناء إخراجه للفيلم الذي يحمل نفس العنوان.

هناك ملحوظة جديرة بالاهتمام أيضاً: إن الإبداع السينمائى العربى الناطق باللغة الفرنسية، قد اقتصر في المقام الأول على الرجل، وكأننا في مجتمع شرقى فى المقام الأول، ولعل المخرجة الوحيدة المذكورة فى هذا المضمار هى آسيا جبار، التى أخرجت فيلمين قصيرين، كمحاولة منها للتعبير عن المرأة الجزائرية، لكن هذين العملين لم يذكرا فى تاريخ السينما الروائية. إذن ستبقى هذه السينما لفترة لا نعرف مداها ذكورية، رغم أن الأمر يختلف تماماً فى الإبداع الروائي العربي المكتوب بالفرنسية فهناك آسيا جبار، وليلى صبار من الجزائر، وأندريه شديد، وقوت القلوب، وجويس منصور من مصر.

فى كتابنا **الأدب العربي المكتوب بالفرنسية** رأينا أنه يمكن حصر الزوايا التى ارتبطت بها السينما العربية الناطقة باللغة الفرنسية في ثلاثة محاور[٣] هي:

المحور الأول: سينما الأقدام السوداء Les pieds noirs (أي المستوطنين الأوروبيين في شمال أفريقيا)، وهى تعنى تلك الأفلام التى أخرجتها مجموعة من المخرجين الفرنسيين الذين عاشوا فى المغرب العربي إبان الاستعمار الفرنسى، خاصة الجزائر، على أنها موطنهم الأول الذي تربوا فيه، ولم يعرفوا وطناً آخر بديلاً له، وكانت صدمتهم شديدة حين اضطروا للرحيل إلى فرنسا، فتمزقوا بين انتماءين: انتماء إلى الجزائر، الوطن الذي تربوا فيه، وانتماء إلى فرنسا التى يحملون جنسيتها، وأغلب أعمال مخرجي الأقدام السوداء تدور حول هذا المضمون.وقد أطلق تعبير "الأقدام السوداء" على الذين عاشوا فى الجزائر، ويقال إنه ظهر في الزمن الذي كانت فيه الجزائر جزءاً من فرنسا فجرى تسمية المستوطنين فيها بفرنسيي الجزائر أو ذوي الأقدام السوداء؛ وقد جاء هذا التعبير من الميثولوجيا اليونانية، عندما وطئ هيراكليس بقدميه أرض آسيا فاستعمرها، لأن سكانها لاحظوا أن قدميه

كبيرتان.

ومن أشهر مخرجي هذا المحور ألكسندر أركادي Alexandre Arcady، وروجيه حنان Roger Hanan ودنيز عمار Denis Ammar، وأركادي هو الأكثر تأثراً بحياته الأسرية في الجزائر، وقد بدا ذلك في أفلامه الأربعة **ضربة حظ** *Le coup de sirocco* (١٩٧٩)، **العفو الكبير** *Le grand pardon* (١٩٨١)، **والمهرجان العظيم** *Le grand carnaval* (١٩٨٣)، **وآخر صيف في طنجة** *Dernier été à Tanger*. وأركادي، كما جاء في مجلة **ستوريا**: مثل العديد من أبناء هذه الثقافة يحمل تمزقه في داخله منذ ربع قرن، فهو لا ينسى قط بلد طفولته، فنحن لا نتخلص بسهولة من هذه الجذور لأنها أشد قوة من أن نجتثها.[٤]

أما المحور الثاني، فهو عن العرب الذين هاجروا إلى فرنسا في أوائل الستينيات، عقب تحرير الجزائر، والذين ارتبطوا بثقافتين: ثقافة البلاد التي جاءوا منها، وثقافة البلاد التي هاجروا إليها. ولغة التعبير الأولى عندهم هي الفرنسية، أما اللغة العربية فتجيء في الدرجة الثانية، خاصة عند التعبير في فنون الرواية والشعر والسينما، ومن أبرز هذه الأسماء مهدي شرف، وآسيا جبار، وعبد الكريم بهلول، ورشيد بو شارب، وغيرهم.

المحور الثالث: ويمثلهم السينمائيون الذين يعيشون خارج فرنسا، ويحملون هوية غير فرنسية، وقد يقيمون في فرنسا لبعض الوقت، ويسعون للاستفادة من التمويل الفرنسي للأفلام الفرانكوفونية، أو الناطقة بلغاتها، أو الناطقين باللغة الفرنسية، وقد سعى أكثر رجال السينما العرب والأفارقة لإيجاد تمويل لأفلامهم. نجح البعض، ولا يزال البعض يحاول. بعض هذه الأفلام ناطق باللغة العربية، وحين يعرض في أوروبا تتم دبلجته إلى اللغة الفرنسية. أما البعض الآخر فهو ينطق مباشرة باللغة الفرنسية، بل إن بعض المخرجين يستعينون في أفلامهم بطاقم فرنسي مثلما فعل محمد الأخضر حامينا في **الصورة الأخيرة** *La dernière image* (١٩٨٥)، وابنه مالك الأخضر حامينا في فيلمه **الخريف، أكتوبر في الجزائر** *Automne, Octobre à Alger* (١٩٩٢).

وقد نجح العديد من المخرجين المصريين في تدبير التمويل الفرنسي ومنهم يوسف شاهين، في إنتاج **الوداع يا بونابرت** (١٩٨٤)، **واليوم السادس** (١٩٨٦)، **والمهاجر** (١٩٩٤)، **والمصير** (١٩٩٧)، **والآخر** (١٩٩٩)، ومن خلال شركة مصر العالمية التي يمتلكها يوسف شاهين أمكن تمويل أفلام لكل من يسري نصر الله، وخالد الحجر، وأسماء البكري، ورضوان الكاشف، وأفلامهم جميعاً عرضت في الصالات الفرنسية مثلما عرضت في الصالات المصرية. ومن فلسطين يبرز ميشيل خليفي، ومن لبنان مارون بغدادي، ومن الجزائر مرزاق علواش، ومحمود زموري، ثم هناك رضا الباهي من تونس.

وسوف نتوقف في هذه الدراسة عند مهدي شرف لأنه يمثل حالة تستحق دراستها، فهو أديب، وكاتب سينمائي، ومخرج، وهو من أول من لفت الأنظار إلى أهمية هذه الأفلام ذات الهوية المزدوجة، حيث حصل على جائزة سيزار كأحسن مخرج، وهي من أهم الجوائز السينمائية الفرنسية، كما أنه قدم أفلاماً عربية ناطقة بالفرنسية، تلقي الضوء على أجواء العرب الذين يعيشون في الأحياء العربية بباريس، ثم ابتعد عن هذه الأفلام، حتى لا يحبس نفسه في نوع واحد من الأفلام، وصار عليه أن يتفرنس، فلما فعل ذلك، توقف عن العمل،

دون أن يكون لدينا سبب واضح لهذا التوقف.

وسوف نعتمد في معلوماتنا هنا، على ما جاء في الدفتر الإعلامي لفيلم **الشاي في حريم أرشميدس** الذي أصدرته شركة K. G. للإنتاج والتوزيع، وهي تحمل اسم كوستا جافراس، المخرج اليوناني، الذي هجر لغته، وعاش في فرنسا ينتج ويخرج بلغة الوطن الذي حمل جنسيته.

وحسب مجلة **سينماتوجراف**، فإن مهدي شرف يقدم سيرته الحياتية بشكل مختصر، قائلاً:

> ولدت في قرية صغيرة جداً على مسافة خمسين كيلو متراً من مدينة مَغْنية في الجزائر في ٢٤ أكتوبر، ١٩٥٢. كنت أتصور أنني سأعيش وأموت في هذه القرية الصغيرة إلى أن وقع ذات يوم حادث غيّر مجرى حياتي، فقد ماتت أختي وقررت أمي الرحيل عن القرية نحو المدينة. ودفع هذا بأبي أن يسافر إلى فرنسا بحثاً عن فرصة عمل. حدث هذا أيام حرب التحرير، وأصبح من الصعب على أبي العودة إلى الجزائر، لذا رحلنا إلى فرنسا للحاق به وكان اندماجنا صعباً في المجتمع الفرنسي، وعندما أتحدث عن العنصرية فأنا أذكر المدرسة بشكل خاص. كنت صبياً عربياً، ولذا فقد تم إيداعي في فصل للمتخلفين في مركز لإصلاح الشباب المنحرف، وكان كل الصبية من أصحاب المشاكل، أو من أبناء مدمني الخمر وبنات الهوى.[٥]

وتبعاً لظروفه الاجتماعية، فإن مهدي لم ينل نصيباً كبيراً من التعليم، لأنه تفرغ للعمل في العديد من المصانع بمدينة باريس، فمارس أعمال البناء وغيرها، حيث عمل بين المصانع من عام ١٩٧٠ وحتى أبريل ١٩٨٣، أي بعد نشر روايته الأولى بشهرين. ففي فبراير من نفس العام نشرت له دار Mercure de France رواية **الشاي في حريم أرشي أحمد**. وفي نفس العام أيضاً اشترك في عمل تحقيق تليفزيوني في القناة الثانية الفرنسية عن المهاجرين من الجيل الثاني في إطار حلقة من برنامج "الحياة اليوم". وفي نفس العام كتب سيناريو مأخوذاً عن روايته بعد مقابلته لميشيل وكوستا جافراس تحت اسم **الشاي في حريم أرشميدس**. وفي العام التالي كتب سيناريو **كاموميل**، وهو، كما سنرى ليس عن العرب بالمرة، بقدر ما هو عن الحياة الباريسية المعاصرة. وفي العام التالي بدأ في إخراج الفيلم، وفي نفس الوقت بدأ في كتابة سيناريو جديد *No Women's Land* لم يقدر له أن يخرجه، فأخرجه المخرج السويسري آلان تانر Alain Tanner حول قضايا المهاجرين بين سويسرا وفرنسا.

وقد توالت نجاحات مهدي شرف، حيث حصلت روايته على جائزة تحمل اسم الروائي جان فيجو Jean Vigo عام ١٩٨٥، وحصل الفيلم على جائزة أحسن مخرج عام ١٩٨٦، ورغم انشغال شرف بالسينما، فإنه لم يتوقف عن كتابة الرواية، حيث نشر روايته الثانية **حركي مريم** *Le harki de Meriem*، لدى نفس الناشر الباريسي الذي نشر روايته الأولى،

في عام ١٩٨٩؛ بينما قدّم بالإضافة فيلم **مس منى** *Miss Mona* (١٩٨٧)، **وكاموميل** (١٩٨٩)، **وفي بلاد جولييت** (١٩٩١).

ومن المهم أن نتوقف عند الرواية التى كتبها مهدي شرف قبل الانتقال إليها كعمل سينمائى. تدور الرواية حول صداقة تربط بين اتنين من الشباب المراهقين فى أحياء باريس الفقيرة، الأول مجيد المهاجر مع أسرته إلى باريس، والثاني بات Pat. هذان الشابان انخرطا فى زمرة الشباب، وليس لديهما الكثير من المفردات للتعبير عن رغباتهما، أو الإحساس أنهما متحققان أو أن لهما قيمة فى حد ذاتيهما. ومجيد شاب تائه بين ثقافتين، بين عالمين متناقضين تماماً، فأمه تمثل بالنسبة له الأصول، ومسقط الرأس والأجداد - أمه مليكة التى لا تتكلم إلا اللغة العربية وفرنسية "مكسرة":

> — Fatigui, moi, malade. Ji travaille li matin, li ménage à l'icole et toi ti dors. Ji fi li ménage dans li bureau li soir et à la maison. Fatigui moi, fatigui. Hein finiant, va. Et ji cours à la mairie, à l'ide sociale, à l'assistance sociale... j'ai mal à mi jambes... et ti promènes... Ah mon Dieu...(٦)

والذي يمكن نقل معناه كما يلى، وإن كان من الصعب نقل الفرنسية بأخطائها النحوية والصوتية فى خطاب الأم:

> - متعبة، أنا متعبة. أنا أعمل فى الصباح، عاملة نظافة فى المدرسة وأنت تنام. أنا أعمل في تنظيف مكتب وتنظيف البيت في المساء. متعبة أنا، متعبة. ها يا كسلان، امشي. وأنا أذهب إلى البلدية وإلى التأمين الاجتماعى وإلى المساعدة الاجتماعية... عندي ألم فى قدمي... وأنت تتسكع... يا ربي...

ويحاول كل من مجيد وصديقه بات أن يتوها في الشوارع: إنهما يحسان أن ليس لديهما مساحة كبيرة للتعبير عما يجيش بهما، فالعالم من حولهما ضيق، ولا يمكنهما أن يفلتا من الحصار، لأنهما غير قادرين وخاصة لأنهما يعيان جيداً حدود كل منهما. ولا يختلف بات كثيراً عن مجيد، فرغم أنه فرنسى، فهو إنسان غير منتم. ويرى أن صداقته مع مجيد هى المنتهى.

وفي الحى الذي يعيش فيه مجيد، يسكن فقط العرب، والفقراء، حيث تزداد حوادث السرقة والاغتصاب، وتبرز العنصرية وعدم المساواة، وهناك تعيش امرأة تدعى جوزيت، انفصلت عن زوجها، يحاول الرجال أن يسدوا عليها طريقها، حيثما وجدت، وأينما تعمل. لذا فهي تتناول الخمور وهى تترك ابنها لمليكة المرأة الجزائرية. ومليكة - أم مجيد - تعرف

أنه عند غياب الأب، يصبح دور الأم مضاعفاً. وعندما يقوم رجل من الجيران بضرب امرأته، فإن ابناء المرأة لا يبحثون عن جيران من الفرنسيين، ولكنهم يسرعون إلى مليكة التي تحس أنها تحمل المدينة فوق كتفها.

ومما يضيف إلى وحشة العيش فى هذه العائلة الجزائرية الفقيرة أن والد مجيد قد سقط من سطح بيت ذهب لإصلاحه، مما جعله يفقد صوابه وأصبح على عاتق الزوجة أن ترعاه كما ترعى طفلاً، فقد كانت تحممه وتلبّسه ثيابه وتحلق له ذقنه وتعطيه مبلغاً بسيطاً يشتري به سجائره المفضلة وكأس نبيذ أحمر - وكانت الأم تذكّر ابنها مجيد دائماً بما كان عليه والده قبل حادث سقوطه.(٧)

وفى الرواية علاقات متعددة بين الأشخاص الذين يعيشون فى دائرة ضيقة وشبه مغلقة مثل شانتال، وبالو، ودينيتا، وتيري. ويعانى مجيد من صعوبات عديدة، منها محاولة التعلم فهو لا يمكنه أن ينطق كلمة "أرشميدس" بسهولة وعليه أن يقسمها إلى مقاطع وينطقها بمفهومه الخاص، "أرشى أحمد" ثم يدمج الكلمتين معاً.

والشيء المثير للانتباه في الرواية، أن المهاجرين لا يتحدثون كثيراً عن الوطن الذي جاءوا منه، ولكن حول البلاد التى يعيشون فيها الآن. وفى أيام الآحاد، يخرحون فى نزهة مثلما يفعل أبناء الحي، وتبدو التناقضات بين الأم مليكة، وبين حياة من حولهم، فهي امرأة مسلمة، تؤدي الصلوات، وتصوم رمضان. إنها فى الدار امرأة عربية، بملابسها، وعاداتها، وترى أن برامج التليفزيون فاسدة.

وقد استقبلت الرواية بحفاوة بالغة، حيث كتب الروائى المشهور جيل روا Jules Roy في مجلة **لونوفيل اوبسرفاتور**:

> أشعل أسلوب هذا الكتيب الوعي هنا، وبدا كأنه أشبه بروايات شيستر هايمز Chester Himes حيث تسكن فيه هارلم. إنه يثرى لغتنا، وأدبنا يتغذى بلون جديد من الكتابة، مثلما تمتلئ شوارع المدن بالجنسيات والأحداث. الآن على سيلين Celine أن يشعر بالسعادة... فعلاً إنها آلة مقدسة، مرعبة، رائعة، ساحرة.(٨)

وهايمز هو أديب أمريكى أسود من هارلم (١٩٠٩-١٩٨٤) عبّر عن شعور السود وخاصة الفقراء بعنصرية البيض، وأخيراً انتقل للإقامة في فرنسا، أما فرديناند سيلين (١٨٩٤-١٩٦١) فهو صاحب رواية من أهم الروايات فى القرن العشرين، **السفر إلى أطراف الليل** *Voyage au bout de la nuit* (١٩٣٢)، وفيها يعبّر البطل بلغة عامية وباستخدام كلمات بذيئة ومنتهكة للذوق العام عن تجربته خلال الحرب العالمية الأولى.

وفي الحوار الذي ترجمه يوسف شريف رزق الله في **نشرة نادي السينما** في مارس ١٩٨٦، عن مجلة **سينماتوجراف** يوليو ١٩٨٥، فإن مهدي شرف يقول:

الرواية نفسها كانت أشبه بسيناريو ظللت أعدل فيها لمدة سبع سنوات. والأديب جورج كونشون Georges Conchon هو الذي شجعنى على كتابة الرواية. وبالفعل بعد أسبوعين من صدور الرواية بدأت في تلقي مكالمات تليفونية من منتجين، وجورج كونشون هو الوحيد الذي استقبلنى وأبدى اهتماماً بى، بعد دلك تولانى كوستا جافراس برعايته. وأثناء إخراجى الفيلم حاولت الملحقة الصحفية المسئولة عنه إثارة اهتمام الصحافة الفرنسية به، ولكن بدون جدوى، فلم يكن أحد يعرف مهدي شرف. ثم أبلغت الصحفيين بالفيلم، وظهرت فى جميع محطات التليفزيون، وخصص برنامج "سينما.. سينما" إحدى حلقاته لريبورتاج عن الفيلم.(٩)

وفى الدفتر الإعلامى الخاص بالفيلم، كتب كوستا جافراس رسالة ودية إلى مهدي شرف قال له فيها:

فى العرض الخاص لفيلمك. كنت واثقاً فيك تماماً. من خمس رؤى، ومن الزاوية المختارة، والكادرات، كنت أرى، وأتابع، وأحس بالمدينة.

أنت الآن تخرج فيلمك كما لم يفعل أحد، وتتكلم عنه كما لا يستطيع شخص.

أنت الآن سينمائي. ولن استخدم التوصيف، بدافع المحاملة، ولأنه من الصعب أن نتكلم بحميمية خاصة عندما يتعلق الأمر بسينما المهاجرين.

وشكراً أنك وثقت فينا ، وشكراً لموهبتك.

كوستا

وقد صاغ الكاتب المخرج ملخص قصته فى نفس الدفتر الإعلامي بشكل غريب، فهو لم يحك، بقدر ما استخدم مفردات شعرية على الطراز الآتى:

يمشيان

بلا هدف

يمشيان

بلا إرادة

يمشيان

دون أن يكون لهما مكان

يمشيان

وليست لهما مدرسة

يمشيان

وليس لهما عمل

يمشيان

أحدهما أبيض والآخر أسمر

ويستكملان المسيرة

لأنهما معاً

وعندما يتوقف أحدهما،

فلكي ينتظر الآخر.

وقد تحدث مهدي شرف فى هذا الدفتر الإعلامى عن مسيرته السينمائية، وكيف طالبته زوجة جافراس، وهو الذي تخطى العقد الثالث، بأن ينخرط فى العمل والإخراج، قائلاً:

منذ أن كنت فى سن الرابعة عشرة وأنا أحلم بالعمل فى السينما. الآن أنا في الحادية والثلاثين. عندما قالت لى ميشيل جافراس: "نحن نفكر، إنك يجب أن تخرج الفيلم... بلغت المتسيب فجأة، فطالما أنت تحلم فأنت قزم. وفي اليوم الذي تعمل فيه، تصبح بالغا."

لم أشعر بالمعاناة فى اليوم الأول للعمل. فقد سار كل شيء على ما يرام، نمت جيداً. واستطعت الذهاب إلى مكان العمل في الساعة المحددة. لا قبل الموعد، ولا بعده، وبدأنا العمل على الفور.

وقد مثّل الفيلم حالة خاصة فى إنتاج أفلام ذات هوية عربية، ناطقة بالفرنسية، وممولة بأموال فرنسية، فالفيلم من إنتاج شركة يملكها كوستا جافراس، وزوجته ميشيل؛ وقام كوستا جافراس نفسه بالتصوير، وقد حصل المنتج على مساعدة فى التمويل من وزارة الثقافة،والعلاقات الخارجية في فرنسا، أي أننا أمام فيلم فرنسي في المقام الأول، لكن الموضوع نفسه يحتمل التأويل، فقد ننظر إليه على أنه عربي، باعتباره يناقش قضايا العرب في المهجر الجديد، كما يمكن اعتباره فرنسياً باعتباره يناقش موضوعاً حيوياً يجري على أرض فرنسا، حيث إن هناك أفلاماً أخرى كثيرة تدور أحداثها بين الأرض العربية، والأرض الفرنسية، من هجرة، وعودة، أو العكس. وباعتبار أننا نناقش الفيلم، فما يهمنا فى المقام الأول أن مبدعه عربي ويدور حول قضية تخص العرب، مما يصبغه بهوية عربية مهما كان

التمويل واللغة.

وفي أفلام أخرى كثيراً ما يختار المنتج أو المخرج أسماء عربية للعمل ضمن طاقم الفيلم، لكن هذا الأمر لم يتضح لي فى فيلم مهدي شرف الأول إلا من خلال مؤلف الموسيقى كريم كاسل. وتمّ ذلك بالطبع من أجل صبغ الفيلم بموسيقى تخص أبطال الأحداث في المقام الأول. وهو عربي مولود فى باريس عام ١٩٦٩، ووضع الموسيقى لمسرحيات عربية منها **ربيع القرى** (١٩٩٤) ،وقد تحدث كاسل فى الدفتر الإعلامى للفيلم عن دوره قائلاً:

أخرج مهدي فيلمه

وأخرجت أنا أغنية "ضاحية"

قال لى: "إنه غريب، كتابى، إنه أغنيتك"

حدث ذلك فى تولوز

وفيما بعد طلب منى أن أؤلف الموسيقى لفيلمه

وقررنا معاً، أن نغزو أغنية "ضاحية" همساً، بدون كلام

والموسيقى هي "ضاحية"

والكلمات هى الصور

وقال الجميع أنه لم يكن هناك شيء يضاف.

أما توزيع الأدوار فقد انتقل بين العرب المقيمين فى باريس، وبين فرنسيين، وأغلبهم يعمل فى السينما لأول مرة، حيث أسند دور الشخصيات العربية لممثلين من أصول عربية، منهم قادر بوخنف Kadr Boukhanef فى دور الشاب مجيد، وسعيدة بوكوش Saida Boucouch فى دور الأم مليكة، وإبراهيم غنيم Ibrahim Ghoneim فى دور الأب، أما بقية الأدوار فكانت للفرنسيين. وقد تحدث قادر بوخنف فى نفس الدفتر الإعلامى، قائلاً عن دوره:

الحياة التى أعرفها فى الحي الذي عشت به، الحى الثالث عشر، كانت تشبه كل ما يدور في الفيلم.

وأنا أيضاً عشت هناك، حتى بلغت الخامسة عشرة.

ثم قابلت فرقة مسرحية، مما ترك أثراً فيّ وجعلني أرغب فى العمل فى السينما.

وقد عبّر بوخنف عن كون شخصية مجيد تختلف عن شخصيته تماماً، لكنها ليست

صعبة الأداء. أما الممثلة سعيدة بوكوش فهي من مواليد الجزائر عام ١٩٤٦، وهي مطربة، وممثلة بدأت حياتها بإنشاد الأغنيات الشعبية في الجزائر وإنجلترا وسوريا ولبنان، ومثّلت مسرحية **طرطوف** *Tartuffe* لموليير (١٩٨٨) من إخراج أحمد معزوز، وفي فرنسا مثّلت في أعمال تليفزيونية منها: "قصر الأمل" Le chateau de l'espoir لجيرار سير Gerard Sir (١٩٧٦)، و"محامو الشيطان" Les avocats du diable لأندريه كايات André Cayatte (١٩٨٠).

كما أن الممثل إبراهيم غنيم ليس محترفاً، فهو من مواليد باتنة بالجزائر عام ١٩٣٧، وسافر إلى فرنسا عام ١٩٥٤، وقيل إنه مثّل في الفيلم كنوع من كسر البطالة التي يعيشها. وعن دوره في الفيلم علق: "الحادث الذي أصاب الأب أدخله في غياب. وأنا كنت أعرف أبي. كنت في الثانية عشرة، وكان غائباً دوماً. فتولت أمي تربيتنا."

ويبدو أن السينما العربية الناطقة بالفرنسية تجذب نحوها ممثلين ذوي هويات مركبة، كما أنها تقدم في كثير من الأحيان لمسات من حياة مخرجيها وممثليها، وهذا ما نستشفه من تصريحات مهدي شرف، بالإضافة إلى ما سبق أن أشار إليه الممثل إبراهيم غنيم.

وحول والدي مهدي شرف، فإن الكاتبة آن أندرو Anne Andreu ذكرت في التحقيق الصحفي الذي نشرته في مجلة **حدث الخميس** *L'Evénement du Jeudi* بأنهما كانا لا يعرفان القراءة أو الكتابة. وعندما بلغ العشرين من العمر، عبّر عن هذه العاطفة التي كانت تستبد به أحياناً كل ليلة قبل الذهاب للعمل في المصنع. فقد عاش مهدي شرف وحيداً مع جنونه، وتستشهد بما قال:

> أتذكر، ذات مرة، أثناء حديث في أجازة مع أصدقاء جميعهم من العرب، سبعة أشخاص، وهناك، عرضت عليهم ما كتبته، وكان هذا بالنسبة لهم غريباً. فنحن شباب هذه الفترة، لم نكن نمارس سوى الملاكمة، وكرة القدم. أما الوغد الذي يبدي رغبة في الكتابة، أو العزف على البيانو، فإنه بكل تأكيد يضيع وقته. وكان من الواجب البقاء على هامش الحياة في هذه الأيام.[١٠]

وقد ترك مهدي شرف وراءه أثراً كبيراً في الأوساط السينمائية، خاصة بعد حصوله على جائزة أحسن مخرج، مما دفع بكوستا جافراس إلى إنتاج فيلمه الثاني **مس مني**. وإذا كان الفيلم الأول يدور حول الصديقين الذين انخرطا في زمرة الشباب وسط مخاطر التهريب والسرقات والعنصرية والتعصب والظلم، فإن الفيلم الثاني يتناول أيضاً ما يدور في الشارع الفرنسي، من خلال شخصيتين، إحداهما عربية هي سمير، والأخرى فرنسية؛ وسمير هو واحد من أبناء العائلات المهاجرة، التي تقيم في نفس الأحياء الشعبية العربية. إنه يعيش بلا بطاقة هوية، لهذا فهو عاطل دائماً، صديق للتيه والبرد وبنات الليل، يلتقي مع رجل من الجنس الثالث (رجل يرتدي ملبس النساء ويظهر كامرأة محاولاً أن يتلبس هوية الأنثى)، يدعى الآنسة مني، وتنمو الصداقة بين الاثنين، فيسعى الآنسة مني إلى إخراج سمير من

ظروفه، وأزماته، وأن يوفر له المسكن، فيحاول، سراً، مساعدته رغم أنه لا يختلف كثيراً عنه. فهو عاطل مثله، ويسعى إلى جمع مبلغ من المال لإجراء عملية جراحية يتحول بعدها إلى امرأة، ووسط البحث عن النقود تحدث جريمة قتل، وتتحول الأشياء إلى عالم ملئ بالحوادث.

وهذا الرجل العجوز يحلم أن يموت كامرأة، ويحتاج إلى عملية جراحية. وليس من السهل على من فى مثل سنه أن يكسب النقود بجسده. فيسوق القدر إليه الشاب سمير العاطل قائلاً: "سأقدم لك أسراراً لوطية قديمة، وستكسب الكثير من النقود ويمكنك أن تدفع المال لعمل أوراق مزيفة وتؤجر غرفة." وقد تردد سمير طويلاً قبل أن يهز رأسه ويوافق. لكن النقود التى يكسبها لا تكفى للعملية، ولا لشراء هوية مزيفة، فيهرب من الشرطة لكنها تقبض عليه.

ويقول الناقد جان-ميشيل فردون Jean-Michel Frodon في مجلة **لوبوان** *Le Point* عن الفيلم:

> إنه فيلم جيد. ماذا به؟ الإجابات عديدة، ومتتابعة، فالفيلم الجيد هو الفيلم الذي يجد مسافة فيما يتعلق بقصته وأشخاصه. و**مس منى** أشبه بالرسوم المفاجئة. إنه رائع لأن موضوعه يدعو أكثر من أعمال أخرى إلى التقهقر بعيداً عن نداء الأعماق.(١١)

وكان مهدي شرف قد تحدث لمجلة **سينماتوجراف** عن فيلمه التالى **كاموميل**، بعد انتهائه من أول أفلامه، قائلاً:

> إنه فيلم فرنسي بشخصيات فرنسية محضة.. وقد تأثرت جداً بحصولي على جائزة جان فيجو عن الرواية **الشاي في حريم أرشي أحمد** في شهر سبتمبر من عام ١٩٨٣. كان هذا يعني الكثير بالنسبة لي وخاصة كل ما أدين به للسينما الفرنسية، والثقافة الفرنسية. فأنا أشعر بأنني فرنسى بنسبة ٥٠ فى المائة على الأقل.(١٢)

لكن ميشيل راي حافراس هي التى أنتجت فيلمه الثاني **مس منى**، بشركتها ومن خلال دعم أيضاً من وزارة الثقافة الفرنسية.

وليس هناك شيء غريب في **مس منى** سوى هوية سمير واسمه، ومشاكله التي بدت هنا بلا جذور أو أسرة، وعكست إلى أي حد يحاول مهدي شرف أن يبتعد عن جذوره وأن يفي بالوعد الذي قطعه على نفسه. ولم يكن يدري أنه بذلك أشبه بالديك الشركسي الذي سعى أن يكون ذا هوية مختلفة، فلم يلفت إليه الأنظار، وبدا كأنه يتكلم عن هوية غير هويته فلم يُلتفت إليه، ولذا سوف نمر بشكل عابر حول فيلميه التاليين. وقبل أن ننتقل إلى هذين

الفيلمين من المهم الإشارة إلى أن أكثر من ناقد دافع عن فيلم **مس مني**، فقد ذُكر في عمل موسوعي عن أفلام ١٩٨٧ الذي كتب مقدمته فرانسوا شيني:

> إنه فيلم عنيف، هجومي، وهو مرثاة بلا أمل لكل طرز عصرنا، ولهؤلاء الذين يعيشون على الهامش، أخوة في مأساة بلا قرار. إنه فيلم حزين. يود أن يصدمنا ولكنه لا يمسنا. وقد عدّل مهدي شرف من صرخته، وعدّل من فيلمه. فقدم احتجاجه انقلاباً نحو الجحيم في نقاش موضوعي وبالغ البرودة.(١٣)

ومن هنا يمكننا أن نستقرئ مسيرة مهدي شرف السينمائية حيث بدأ مركزاً على قضية المهاجرين العرب الفقراء في الأحياء الفرنسية ومعاناتهم، ثم انتقل إلى قضية أخرى، كان أحد البطلين فيها عربياً فقيراً مقيماً في فرنسا، إلا أن كونه عربياً ليس محورياً؛ فالأهم كونه عاطلاً وفقيراً وبلا هوية تسمح له بالعمل. وأما في الفيلم الذي يليه فقد تخلى مهدي شرف عن هموم المهاجرين والعرب ليركّز على هواجس فرنسية صرف.

كاموميل الفيلم الثالث لمهدي شرف هو أيضاً من إنتاج كوستا جافراس، اشترك في بطولته ريمي مارتن Remi Martin الذي قام ببطولة فيلم **الشاي**. ومارتن بطل الفيلم شاب فرنسي لديه سيارة أسسها قطعة وراء قطعة، يحب الفتاة بانهار، ولكنه لا يستطيع التخلص منها بعد أن يتعرف على فتاة أخرى اسمها كاميل، يحاول أن يعرف شيئاً عن أسرتها، وعن وظيفتها كنجمة تلفزيونية، وتهتز العلاقة بين كاميل ومارتن، لكنها في النهاية تستقيم.

ولم يتوقف النقاد طويلاً عند هذا العمل، كما أنه لا يهمنا كثيراً في دراساتنا، باعتباره لا ينتمي إلى الثقافة العربية، أسوة بأفلام مارون بغدادي الأخيرة التي أخرجها في فرنسا، فلم يستعن مهدي شرف في فيلميه الأخيرين بأي عربي في أي دور من الأدوار، خاصة، **في بلاد جوليبيت**. تمثيل ماريا شنايدر Maria Schneider ولور دوتليل Laure Duthilleul، وكلير نيبو Claire Nibout، وفيه قمن بدور ثلاثة نساء محكومات بسجن طويل المدة . وقد سُمح لهن بالخروج لمدة أربعة وعشرين ساعة، لزيارة أهلهن، ولم يسبق لهن أن تقابلن من قبل. وبالصدفة تتوقف وسائل النقل حينذاك لوجود إضراب عام. تسرق واحدة منهن سيارة، وتصحب معها الأخريات إلى مدينة ليون. المرأة الأولى رايسا قتلت زوجها لخيانته لها، ثم هناك تيريز التي أصبحت إرهابية، وهنرييت التي تركت وليدها يموت. إنهن ثلاث نسوة جريحات، يجدن صحبة معاً.يبدو مهدي شرف في مسيرته متأرجحاً بين ثقافتين، ملتبساً أحياناً، مما انعكس على إبداعه؛ فوسط متاعبه السينمائية، وعزوف المنتجين عن العمل معه، عاد مرة أخرى إلى الرواية. لقد ارتبط بجافراس وزوجته وشركتهما؛ لكن المخرج جافراس وجّه نشاطه إلى السينما الأمريكية، وترك شرف في أزمة حقيقية، فلا نكاد نعرف عنه شيئاً كمبدع منذ عام ١٩٩١.

في روايته الثانية، **حركي مريم (١٩٨٩)** يعود الكاتب للحديث عما يدور في الأحياء العربية بباريس حيث يموت شاب عربي في بداية الخمسينيات بأيدي واحد من

الفرنسيين الذين يكرهون العرب ولا يودون لهم الحياة بين الفرنسيين فى بلادهم. وسليم الذي مات كان فى الثانية والعشرين من العمر، أبوه رجل حزائري من المناهضين للوجود الفرنسي فى الجزائر. وهذا الأب، عز الدين، كان ابناً لجندي جزائري متطوع فى الجيش الفرنسي بشمال أفريقيا. وعز الدين هذا حمل الجنسية الفرنسية، وعاش في فرنسا. إذن فالرواية حول ثلاثة أجيال: الأول الجد، والثانى الابن، والثالث الحفيد سليم. الجد والأب متناقضان في مواقفهما من الاستعمار. وعز الدين إنسان ملتزم، لديه الشعور الوطني فى أعلى درجاته، ورغم أنه يحيا فى باريس، فإنه لم ينس جذوره العربية، فهو يلحق ابنه بمدرسة لتحفيظ القرآن بفرنسا. وذلك إيماناً منه بأن حفظ القرآن الكريم سيحفظ الهوية الدينية واللغوية. ورغم كل هذا الحس الوطنى الذي يشعر به الأب، فإن زملاء سليم يطلقون عليه في الكتّاب اسم "الفرنسي". ويأمل عز الدين أن يصبح ابنه محامياً، لذا يدفعه لدراسة القانون، ومن خلال الابن يسعى عز الدين إلى إثبات أن العرب يتفوقون على الفرنسيين، وبالفعل، فإن الابن سليم ينجح فى عمله كمحامى. فيحوطه الجمع باحترام زائد فى كل مكان يذهب إليه. لكن هذا التفوق لا يعجب العنصريين الفرنسيين، حيث يقوم أحدهم بقتله ذات ليلة، فيعترضه راكب دراجة بخارية ويطعنه بسكين، وسليم عائد إلى منزله. ولا شك أن هذا القتل بمثابة قتل للحلم الذي حوله الأب الفاضل عز الدين إلى واقع. وفى لحظة طائشة يموت الحلم وينهار الأب.

وقد ألقينا فى هذه الصفحات الضوء أكثر على مهدي شرف باعتباره حالة فريدة، لم يظهر لها مثيل فى السينما الفرنسية، أو العربية الناطقة بالفرنسية، وكما هو ملاحظ، فإنه ابن جيل لم ينظر قط إلى الأرض التى جاء منها أسلافه، ولكنه نظر فى المقام الأول إلى الأرض التى عاش فوقها. وكان فى ذلك واقعياً منخرطاً فى الراهن باعتبار أنه لم يكتب عن الجزائر أو بلاد شمال أفريقيا بقدر كتابته عن المهاجرين فوق الأرض الفرنسية. جاءت أهمية التوقف عند إبداع مهدي شرف، في أنه إبداع ارتبط بباريس كمكان، لم يخرج منه ألبتة إلى أي مكان آخر لم يعرفه، وهذه سمة ظاهرة فى أفلامه ورواياته، وسوف نلاحظ أن باريس تُصوّر بمثابة حي ضيق في هذه الأفلام، فلا تدلف شخصيات أفلامه ورواياته إلى أماكن أخرى قد يؤمها السواح، أو الأوروبيون، أو حتى الباريسيون. تبدو باريس على غير صورتها النمطية المشرقة. تختلط فيها اللهجات، واللغات، والمفردات اللغوية، وتبدو قاتمة، مليئة بالظلال، والصخب، والثرثرة.

ولا شك أن الجوائز التي نالها الكاتب المخرج، خاصة بالنسبة لفيلمه الأول، ترتبط في المقام الأول بهوية اللغة، والأشخاص، والتجربة، ففيما قبل دلفت كاتبة من طراز كلير اتشرللى Claire Etcherelli إلى هذه المناطق فى روايتها **إليز أو الحياة الحقيقية** *Elise ou la vraie vie* عن قصة حب بين فتاة فرنسية من خارج باريس، وبين شاب عربى جزائري إبان الثورة الجزائرية، لكن هناك فارق بين أن تدلف امرأة فرنسية إلى هذه الأحياء، وتستخدم مفرداتها الفرنسية، وبين تصوير شاب جزائري لها. ومن الواضح فى تجربة مهدي شرف أن السينما الفرنسية نظرت إليه فقط من هذه المنطقة حتى فى تجربته مع آلان تاتر (السويسري) في فيلمه **الأرض الحرام** السابق الإشارة إليه. وعندما بدأ في خلع ثوبه العربي، ليرتدي الثوب الفرنسي، فإنه ينظر إليه على أنه مجرد مخرج، وقد بدا هذا في فيلمه الأخير، الذي خرج فيه تماماً عن هويته المفضلة لدى السينما الفرنسية، وأصبح مجرد فرنسي؛ وهم لا يريدونه فرنسياً، بل مهاجراً يعيش في أحد أحياء باريس الجانبية.

(١) راجع:

Mehdı Charef, *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (Paris: Mercure de France, 1983).

(٢) راجع:

Annie Kriger-Krinky, *Les musulmans en France* (Paris: Maison Neuve, 1985).

(٣) محمود قاسم، **الأدب العربي المكتوب بالفرنسية** (القاهرة: هيئة الكتاب، ١٩٩٦)، ص ٢١٥.

(٤) راجع:

Storia (août 1987): 84.

(٥) راجع:

Cinématograph (juillet 1985): 63.

(٦) راجع ص ١٩ من:

Mehdi Charef, *Le thé au harem d'Archi Ahmed.*

(٧) **المرجع السابق**، ص ص ٣٨-٣٩.

(٨) راجع:

Jules Roy, *Le Nouvel Observateur* (22 avrıl 1983): 59.

(٩) **نشرة نادي السينما**، القاهرة، "حوار مع مهدى شرف"، مارس ١٩٨٦.

(١٠) راجع:

Anne Andreu, "Contre l'immigration ordınaire," *L'Evénement du Jeudi* (21-27 février 1995): 75.

(١١) راجع:

Jean-Michel Frodon, *Le Point*, 13 février 1987.

(١٢) راجع:

Cinématograph (juillet 1985): 63.

(١٣) راجع:

François Chaigne, dir., *Tous les films 1987* (Paris: Editions Chrétiens-Médıas, 1988) 229.

الكتابة بلغة أجنبية*

إيتل عدنان

(ترجمة داليا سعيد مصطفى عن الإنجليزية)

يبدأ تعلم اللغات في البيت، ولذلك فإنني سأبدأ بالحديث عن تاريخ ارتباط نشأتي بلغات متعددة والطريقة التي أثّر بها استخدام هذه اللغات علي؛ وهي لغات لم يكن من المفروض أن أتكلم بها أو أستخدمها في كتابة الشعر والنثر. وسوف أبدأ ببعض المعلومات عن الخلفية الشخصية لأسرتي وجهدها الخاص المرتبط بهذا الموضوع.

كانت أمي يونانية الأصل من مدينة زميرنا (أزمير)، وذلك عندما كانت زميرنا يونانية في الأساس قبل نشوب الحرب العالمية الأولى حيث تحدث مجتمعها اللغة اليونانية داخل نطاق الإمبراطورية العثمانية. أما أبي فكان عربيا، حيث ولد في دمشق بسوريا. وعندما بلغ الثانية عشرة من العمر، التحق بالأكاديمية العسكرية في إسطنبول، والتي كانت تسمى حينذاك بالكلية الحربية؛ وكان ذلك في نهاية القرن التاسع عشر. كانت دمشق في تلك الأثناء جزءاً من الإمبراطورية العثمانية، وبالتالي فقد أصبح والدي ضابطا عثمانيا. ولأن تركيا كانت حليفا لقيصر ألمانيا، فقد تدرب أبي على كل من اللغة التركية والألمانية والفرنسية، بالإضافة إلى دراسته المسبقة للغة العربية. كما أن الفرنسية كانت تُلقّن في الإمبراطورية العثمانية ضمن التعليم العام ولنفس الأسباب التي تم على أساسها تدريسها في روسيا.

تزوج أبي، والذي كان مسلما، من أمي التي كانت تصغره بسنوات كثيرة، والتي كانت ذات ثقافة مختلفة عنه. كان ذلك مع بداية الحرب العالمية الأولى حوالي سنة ١٩١٦؛ أو هذا ما قيل لي. كان أبي وأمي يتحدثان بالتركية مع بعضهما، حيث إن كل اليونانيين الذين عاشوا في تركيا كانوا يعرفون بعض التركية ولا يتكلمون باليونانية إلا في بيوتهم ومدارسهم. كانت حياتهم قريبة جدا من الكنيسة حيث تداخل كل من الدين والثقافة مع بعضهما البعض، كما ندرت الزيجات التي خرجت عن نطاق المجموعة والتراث الخاص بها.

ولقد كانت الإمبراطورية العثمانية "إمبراطورية" حقا، مما يعني أنها لم تكن دولة تضم مجموعة من الأناس المتجانسين.لقد كانت إمبراطورية، لكن لم تكن حتى التركية من

---

* تشكر **ألف مجلة البلاغة المقارنة** للكاتبة إيتل عدنان سماحها بترجمة هذه المقالة المنشورة اليكترونياً:

Etel Adnan, "To Write in a Foreign Language," *Poetry Review* (www.poetry.org) 1-6.

أكثر اللغات تداولا بها. فالتركية نفسها كانت لغة مليئة بالكلمات والتعبيرات العربية، لأن الأتراك - كمسلمين - تعلموا القرآن بالعربية. كما عاش الأرمن أيضا داخل الإمبراطورية وتحدثوا بالأرمنية بالإضافة إلى التركية. وهكذا، الكل كان يعرف قدرا من لغة أخرى على الأقل إلى جانب لغته الأصلية؛ لكن حذور الجميع باتت ضاربة فى لغة وحياة مجتمعه الخاص.

هكذا، وكما ذكرت سابقا، كانت التركية هى اللغة المشتركة بين أبوي. التحقت أمى بمدرسة دير للراهبات حتى بلغت الثانية عشرة من العمر؛ فلقد كان للفرنسيين أديرة فى جميع المدن الكبيرة، وكان الأشخاص "المتعلمون" يدرسون الفرنسية، أو على الأقل شيئاً منها. وبالتالى، فقد كان أبواي يفهمان الفرنسية ويستطيعان قراءتها وكتابتها. وكانت أمى تتحدث بالتركية، لكنها لم تدرسها. وعندما كان والدي يحارب فى معركة هامة على جبهة الدردنيل القريبة من إسطنبول، كان يكتب لها رسائل بالفرنسية. وكانت لغته رومانسية مثل تلك التى احتوت عليها الروايات الألمانية أو النمساوية أو الروسية فى ذلك الزمان. وبعد العديد من السنوات، ولأن هذه الرسائل حُفظت بعناية ومثلت الكثير من الفخر والسعادة لأمى، فقد قمت بقراءتها. كان يمكن لهذه الرسائل أن تُدرج ضمن رواية مثل **الحرب والسلام** لتولستوي، فهي تتحدث عن الحب، والحرب، وعن الحياة والموت. كُتبت تلك الرسائل تحت أصوات المدافع، وبحبر أسود وبخط كان يرسم الأحرف بوضوح شديد. لقد ضاعت هذه الرسائل الآن بسبب التنقلات العديدة التى قمت بها فى حياتى وأيضا بسبب إهمالى الشخصى فى أيام شبابى.

لقد وُلدت فى بيروت بلبنان، لأنه مع نهاية الحرب العالمية الأولى غادر والداي تركيا وقدما ليستقرا في بيروت. وبيروت قريبة من دمشق، موطن أبي. وبعد سنوات عديدة، وُلدت في عالم مختلف تماما عن ذلك الذي عرفه أبواي. فلقد احتل الحلفاء الشرق العربى وقسّموه؛ واحتفظ الفرنسيون لأنفسهم بمنطقة قاموا بتقسيمها إلى سوريا ولبنان. وفي لبنان، بدأوا مباشرة في تشييد شبكة من المدارس الفرنسية يديرها القساوسة الفرنسيون والأخوة والراهبات.

وهكذا، فقد ذهبت إلى مدرسة فرنسية تابعة للدير وتعلمت باللغة الفرنسية. لقد شهد أبناء جيلي دولة يحكمها الفرنسيون الذين حافظوا لأنفسهم وللغتهم وعاداتهم على نفوذ كان دائما منبعه القوة. وقد تم تدريسنا نفس الكتب التي يدرسها الأطفال الفرنسيون في أوروبا، وبدا لنا أن عاصمة العالم هى باريس، فتعلمنا أسماء مجموعة أشياء مختلفة لم نسمع عنها أو نرها من قبل: الأنهار الفرنسية، الجبال الفرنسية، وتاريخ ذوي العيون الزرقاء الذين شيدوا إمبراطورية. وكانت الراهبات الفرنسيات اللاتي عانت أسرهن من غزو الجيوش القيصرية يكرهن الألمان، فنقلن إلينا نحن أيضا هذا الكره للألمان ... وهكذا. بطريقة ما، إذن، كنا نتنفس هواءً يشعرنا بأن الفرنسي يتفوق على أي شخص آخر، وبما أننا لم نكن فرنسيين أصبح أفضل شيء بالنسبة لنا هو التحدث بالفرنسية على أقل تقدير. وشيئا فشيئا، أضحى جيل كامل من الفتيات والفتيان المتعلمين يشعرون بالتفوق على الأطفال الفقراء الذين لم يذهبوا للمدرسة وتحدثوا بالعربية فقط. لقد كانت اللغة العربية مرتبطة بالتخلف والعار. وبعد سنوات عديدة، علمت أن نفس الشيء كان حادثا في جميع أرجاء

الإمبراطورية الفرنسية: في المغرب، الجزائر، تونس، أفريقيا السوداء والهند الصينية.

كانت الطريقة المستخدمة لتدريس الفرنسية للأطفال تعتبر في حدّ ذاتها نوعاً من التكيف النفسي، ولم يعترض أحد على ذلك لأن الجميع اعتقد بأن أي شيء تفعله الراهبات هو الشيء الحسن وأنه للأفضل. ولذلك، فقد كان هناك نظام متبع في جميع المدارس التي يديرها الفرنسيون بتعيين بعض التلاميذ المختارين للـ"تجسس" على الآخرين، بحيث إذا سُمع أي أحد في الفصل أو في وقت الراحة يتحدث بالعربية تتم معاقبته وتوضع قطعة حجر صغيرة في جيب الطفل. فالتحدث بالعربية كان معادلاً لفكرة الإثم. وكان معظم الطلبة يتحدثون بالعربية في منازلهم، ولكن عندما أصبحوا هم أنفسهم آباء وأمهات بدأوا يتحدثون مع أطفالهم بالفرنسية أو العربية، أو خليطاً من اللغتين.

وعودة مرة أخرى إلى طفولتي: فمنذ أبعد ما يمكن أن ترجع له ذاكرتي في الطفولة كنت أتكلم اليونانية والتركية حتى أصبحت في سن الخامسة، وهو الوقت الذي التحقت فيه بالمدرسة. وكوني كنت أتحدث بالفرنسية في المدرسة بالإضافة إلى وجود فرنسيين ممن عاشوا بيننا في المدينة - بعضهم من الجيران الذين كانت أمي تتحدث معهم بالفرنسية التي تعلمتها في زميرنا في طفولتها - جعلتنا كأسرة نستخدم الفرنسية داخل المنزل أكثر فأكثر. تكلمتها أمي وهي سعيدة بذلك، أما أبي فكان متردداً في استخدامه لها، وكانت هناك أسباب لذلك. لقد كان أبي عربياً ويعيش في وطن عربي ويتكلم العربية في معاملاته اليومية في المدينة أو مع أصدقائه. أما أمي، وحيث إنها لم تكن تتكلم العربية، فقد تآلفت بشكل ما مع الفرنسيين على الرغم من أنها لم تتصور أبدا أن كونها يونانية جعلها تشبههم. ولكن لا، فهي فقط كانت تعرف لغتهم وليس بإتقان تام، فاستخدمتها ثم بدأت تتكلمها معي أنا أيضا، الطفلة الوحيدة ثمرة زواجها.

إنني أتذكر أن والدي، والذي كان كبيرا في السن عندما كنت طفلة حيث بدا وكأنه جدّ للأطفال الآخرين، كان يبدو قلقاً فجأة بين حين وآخر - وكأنما يخرج من حلم ما - ويقول لأمي أشياء بما معناه: "إننا لسنا في فرنسا وأن كل هذا التحدث بالفرنسية ليس صحيحا. فهذه الطفلة يجب أن تتعلم العربية." فترد عليه أمي قائلة: "إذن، لما لا تعلمها بنفسك؟" فيصمت أبي أو يقول بعض الكلمات بالعربية، كلمات بدت ضائعة في أرجاء المنزل. وعندما بلغت السادسة أو السابعة من العمر، أتذكر أن أبي كان لديه قلم حبر يحبه بشكل خاص. ومن حين لآخر كان يكتب به على بعض الأوراق الإدارية وبما أن العربية كانت اللغة الرسمية، فقد كان يكتب بخط منتظم ومتميز سطوراً وسطوراً بلغة بدت بالنسبة لي لا غريبة ولا مألوفة. وقد علمني أبي الحروف الأبجدية العربية وجعلني أنسخها ربما مئات المرات. وكنت أرسم الحروف بهمة ودقة.

تم بعد ذلك ولفترة قصيرة، استخدم أبي كتاباً قديماً لقواعد اللغتين العربية والتركية وهو كتاب ظلّ معه ولم يفقده على الرغم من حياة حافلة بالمغامرات. وقد كان أبي فخورا وهو يخبرني أن هذا الكتاب هو نفس كتاب قواعد اللغتين العربية-التركية الذي استخدمه في الأكاديمية العسكرية عندما كان طالباً بها. وكان الكتاب سميكاً، وصفحاته محتشدة، وأوراقه صفراء، وكتب على غلافه أكثر من مرة. وقد تعلمت منه تصريف الأفعال والعبارات القصيرة التي شرحت استخدام أنواع الأفعال. وكنت أشعر بالملل أو قلة التركيز في بعض

الأحيان؛ وهنا كان أبي يعنفني برقّة ولكنه كان يفقد صبره بسرعة شديدة أيضا، ثم يجعل أمي شاهدا ويقول: "إن هذا الأمر لا رجاء منه، فالمدارس هي التي يجب أن تقوم بهذا العمل، ولكن تلك الراهبات هن مجرد أبواق للدعاية. إن كل شيء أصبح بوقاً للدعاية في هذا البلد!" لقد تعب أبي من إعطاء دروس غير مقررة، وربما، ولأمر أهم من ذلك، بسبب كونه رجلا قُهر في الحرب، وأصبح شاهدا على نهاية إمبراطورية حارب من أجلها وجُرح ونال الأوسمة؛ فهذا الضابط العثماني لم يكن معلما. لقد طلب مني في أحد الأيام أن أحلس وأنسخ كتاب النحو صفحة بعد أخرى قائلاً: "انسخي هذه الدروس، وسوف تتعلمين العربية."

وهكذا، فإنني أتذكر أنه في بعض الأحيان (هل استمر ذلك سنة أو سنتين أو فصلا كاملا؟ لا أدري)، كنت أحلس وأنسخ - وهو ما كان يعني إعادة إنتاج الحروف بأمانة، كلمات وراء كلمات كنت أفهم حروفها ولكن نادرا ما فهمت معناها - وأبدا لم أحاول فهم ما كنت أكتبه. أعتقد أنني أحببت فعل كتابة الأشياء التي لم أكن أفهمها، وتظاهرت بأنني أتعلم لغة بدون مجهود، فقط من خلال كتابتها. لقد كان هناك على الأرجح شيء شبيه بالافتتان مرتبط بهذه التمرينات لأنه بعد سنوات عديدة ولأسباب مختلفة، انتهى بي الحال لعمل نفس الشيء تقريبا. وسوف أتحدث عن هذا الأمر فيما بعد.

لم يُمكّنني نسخ لغة لم أكن أعرفها من تعلم العربية، كما أن العيش في مدرسة كانت العربية محظورة بها جعلني أشعر بالوحدة الشديدة ووددت أن أنحّيها جانبا. وقد ساهم أبي في ذلك عن غير قصد؛ فقد قال لي يوما ربما بسبب نوع من الحنين لأيام دراسته كطالب في الكلية الحربية - أتذكر هذا الكلام بوضوح شديد لأنني على الأرجح كنت في حوالي العاشرة من العمر وقتها - قال أبي أن مستقبل العالم يكمن في العلوم وخاصة الكيمياء، وأنه سوف يرسلني إلى ألمانيا عندما أكبر لكي أتعلم وأصبح مهندسة كيميائية. هل كنت سعيدة لكي أحلم بشيء معجز كهذا، أم كان ذلك بمثابة عذر حتى لا أدرس العربية؟ كل ما أعرفه أنه بعد سنوات قليلة وتحت ضغط من الحكومة، بدأت المدارس الفرنسية في تدريس فصل للغة العربية لمدة ساعتين في الأسبوع. ووقتها ذهبت إلى مديرة المدرسة (الأم الكبرى) وقلت لها إنني سوف أسافر إلى ألمانيا في يوم ما للدراسة ولذلك فإنني لا أحتاج لحضور هذا الفصل. وقد وافقت على ذلك، إن كان هذا هو ما أراده أبواي. وهكذا، فقد درست اللاتينية جنبا إلى جنب مع الأطفال الفرنسيين، ولكنني أبدا لم أتعدّ الفصول الأولى فيها. فقد كان فصل الربيع في بيروت يشوش الأطفال، وكان فصل الصيف يتبعه بسرعة شديدة؛ ولم تستمر دراسة مواد إضافية مثل اللاتينية، الرسم، الحياكة، وعلم النبات إلى مدى طويل مع أي من الطلبة. وماذا عن إضافة العربية؟ لقد أصبحت العربية لغة من الدرجة الثانية في بلدها ذاته.

عندما نشبت الحرب العالمية الثانية، كنت في المدرسة الثانوية ورأيت كيف تحولت بيروت إلى مدينة عالمية هامة. كان لدى الفرنسيين والبريطانيين قواعد بها، وتألقت الصبغة الكوزموبوليتانية للمدينة برومانسية خاصة كانت الأفلام السينمائية قد أعدتنا لاستقبالها. وبالنسبة لمجتمع كان يضم مجموعات من اليونان والإيطاليين والأكراد والأرمن إلى جانب السكان الأصليين، أضيفت الجنسيات المختلفة للقوات التي شكلت الجيوش الحليفة مثل الأستراليين، الكنديين، النيوزيلنديين، الأفارقة السود، والبولنديين الأحرار. أصبحت بيروت صورة مصغرة من العالم؛ أصبحت إعصارا صغيرا من الحرب والتسلية. لم تشهد بيروت حربا

حقيقية، ولكنها شهدت فقط وجود تلك الجيوش التى كانت تقطّع العالم إرباً.

وبالنسبة لفتاة صغيرة مثلي، كان هذا يعنى وجوهاً "جديدة" و"أحداثا" جديدة ولغات جديدة. وأصبحنا نعي مدى "أهمية" اللغة الإنجليزية، كما قام بعض الأسر اللبنانية - تلك الأسر التى عرفت الإسكندرية والقاهرة حيث عاشوا هناك ثم عادوا إلى بيروت - بصقل اللغة الإنجليزية التى تحدثوها من أجل أن يتخذوا موقعا فى مسيرة التاريخ. وبدأت أعداد متزايدة من الطلبة اللبنانيين تلتحق بالجامعة الأمريكية ببيروت، التى كان معظم الطلبة فيها من الأجانب في ذلك الحين. وأضحت المدينة - التي كانت تتحدث بلغتين - تتحدث بثلاث لغات. وفى الواقع، بعد عشر سنوات من ذلك الوقت قدم اللاجئون الفلسطينيون إلى لبنان، وكان أكثرهم تعليما هم الذين تحدثوا العربية والإنجليزية معاً؛ كما أن قسما تجاريا كاملا بالمدينة يقع بالقرب من الجامعة الأمريكية استخدم الإنجليزية وليس الفرنسية كلغة للمعاملات التجارية.

إن الجامعات تخلق وسطا ثقافيا فيما حولها وكانت بيروت تدور في مدار ثلاث جامعات مثّلت ثلاث ثقافات، ثلاثة أساليب فى الحياة، ثلاثة بدائل فكرية، أو دعوني أقول ثلاثة مصائر. وكما هو متوقع، فقد قام الكُتاب والمجلات الأدبية، وأيضا الصحف، باتباع التيار. بالطبع، شكّل ذلك نوعا من الغنى، انفتاحا على العالم، وتنوعا مدهشا. ولكنه خلق أيضا - في دولة أصغر بكثير من أن تستوعب رياح تغيير قوية بهذا الحجم وثقافات تتنازعها من كل جانب - تيارات غير مرئية من التوتر وهي التي انفجرت بعد جيل كامل وكادت أن تدمرها.

وشيئا فشيئا، أصبحت لبنان تعيش حياة ثقافية مكثفة، ولكنها كانت منقسمة إلى مجموعات لغوية: فهناك الشعراء الكبار (مثل جورج شحادة) الذين يكتبون بالفرنسية؛ أما الغالبية فكانوا ما زالوا يكتبون بالعربية، كما كان هناك كتاب وشعراء وصحفيون يكتبون بالإنجليزية. وفى بلد يقطنه ثلاثة ملايين نسمة، أدت هذه الظاهرة إلى قلة جمهور كل مجموعة بشكل ملحوظ. ومثّل ذلك مشكلة حقيقية. فكل شاعر أو كاتب لم يشعر أبدا أنه (أو أنها) يخاطب/تخاطب الوطن ككل. كنت أنا أكتب بالفرنسية. وبدأت في كتابة الشعر عندما كنت فى العشرين من العمر: كتبت قصيدة طويلة سميتها "Le livre de la mer" أو "كتاب البحر"، وهي قصيدة ترى العلاقة المتداخلة بين الشمس والبحر كنوع من الشبق الكونى. ولكن حتى هنا، وفيما بعد، وجدت أن كون الشعر مكتوبا بالفرنسية قد شكل مشكلة بالنسبة لى. إن إنتاجي الشعري بشكل عام قد ترجم إلى العربية وصدر في اثنين أو ثلاثة من أهم المجلات الأدبية العربية. ولكن قصيدة "كتاب البحر" لم تترجم حتى الآن بسبب كون البحر اسم مؤنث فى الفرنسية، والشمس اسم مذكر. أما فى العربية فالعكس صحيح. والقصيدة كلها مكتوبة حول استخدام البحر كمجاز للمرأة والشمس كمجاز للمحارب أو للصفة الذكورية. وبذلك نجد أن القصيدة لا تستحيل على الترجمة بالمعنى الحرفي فحسب، بل لا يمكن حتى التفكير فيها باللغة العربية.

في أوائل الخمسينيات، ذهبت إلى باريس لدراسة الفلسفة بالسوربون، وكتبت هناك بعض القصائد. وقد قابلت طلبة أمريكيين في مسكن الطلبة الجامعي، وبعد رحلة قصيرة إلى بيروت هبطت فى مطار نيويورك في الشهر الأول من عام ١٩٥٥، وبعد بضعة شهور وصلت

إلى بيركلي، كاليفورنيا. ولم أكن أدرك أن تغيير الجامعات لم يكن فقط بمثابة تكملة لدراسة الفرد في مكان آخر، ولكنه شكّل هدماً كاملاً لتفكيره، مثل زلزال صغير في حياة الطالب. فالانتقال من السوربون إلى حامعة كاليفورنيا ببيركلي عام ١٩٥٥ كان مثل الانتقال من كوكب إلى آخر. كنت أعرف فى ذلك الوقت أربع لغات بشكل جيد إلى حد ما، ولكن، هل كنت أعي أن عامل اللغة هو مشكلة محتملة؟ فى حقيقة الأمر، لا أعرف الإجابة حتى الآن. ولكن ما أعرفه هو أنني وصلت إلى بيركلي والتحقت بقسم الفلسفة فى وقت كانت فيه الجامعات الأنجلو-سكسونية - ولكي يصبح الأمر أسوأ بالنسبة لي - مرتبطة أساسا بالألسنيات (وربما يجب أن أضيف أنها كانت مرتبطة بالمنطق الرمزي). ولم يخطر ببالي أن الكلمات العشر والجُمل الخمس التى كنت أستطيع التحدث بها بالإنجليزية لم تكن كافية على الإطلاق لحضور تلك الدروس المعقدة. لكنني حاولت أقصى ما أستطيعه؛ فقرأت مجلة **التايم** بشراهة؛ واستمعت إلى تسجيلات موسيقى الجاز، وبعد ستة أشهر أصبحت منخرطة إلى حد كبير - على الأقل بشكل سطحى - فى الحياة الجامعية الأمريكية.

لقد حدث شيء ما أثر على تحديد مسار حياتي: لقد وقعت فى غرام اللغة الأمريكية. كنت أهتز طربا للطريقة الكاليفورنية فى التحدث بالإنجليزية أسلوباً ومعجماً ولهجةً وبما ينشر في أمريكا، باللغة "المتخصصة" للرياضة الأمريكية؛ كما أصبح الاستماع إلى مباريات البيسبول الأمريكية مثل الدخول إلى عالم الأسرار. ولست أدري ما إذا كنت قد أحببت المباريات في حد ذاتها أم الطقوس جميعها المحيطة باللغة المستخدمة. وكنت أشعر بالفخر عندما أصف هذه المباريات لأصدقائي بالألفاظ الصحيحة. كنت سعيدة باستخدام التعبيرات الاصطلاحية، وفهم لغة الكاوبوي وحوارات الشئون العادية بعامية المدن الصغيرة. وعرفت عبر اللغة الأمريكية أشياء لم أكن أعرفها بأي من اللغات الأخرى التى تحدثتها، وذلك لأن تجاربي مع هذه اللغات كانت محدودة، أو بدت محدودة، أو كانت مألوفة حدا إلى الدرجة التى لم تترك لديّ أي رغبة للاكتشاف. كان التحدث فى أمريكا مثل الرحلة إلى نهر الأمازون، شيء مليء بالأخطار، مليء بالعجائب.

أما فى الجامعة، فقد اختلفت الأمور. لقد واجهت صعوبة شديدة فى أن أجد شيئا ذا أهمية في دراستي الجديدة؛ كان عليّ أن أعيد توجيه عاداتى المستقرة بداخلى فى طريقة التفكير والشعور. أتذكر كيف كنت مندهشة، أو بدقة أكثر مصدومة، عندما سمعت أن موضوع رسالة الدكتوراه لأحد زملائي الطلبة، وكان شابا يوغوسلافيا، قد رُفض. كان بوده أن يكتب عن نيتشه فقالوا له أن هذا غير مقبول لأن نيتشه لم يكن فيلسوفاً بل كان شاعراً (لقد تغيرت الأمور منذ قيام الثورة الثقافية في الستينيات وإنني أشك أن يرفض مثل هذا الموضوع اليوم لنفس تلك الأسباب). ولكن أدى هذا إلى ازدياد عدم استطاعتى فهم قرار القسم، حيث كنت أتصور أن الفلسفة - بعد هولدرلين وهيدجر - تجد أعظم تجلياتها في الشعر.

كنت أكتب قليلا جدا في تلك الأيام لأنني كنت في حالة من الاستكشاف المتواصل: أصبح هناك عالم كامل يتفتح أمامى يوما بعد آخر، وتضمن ذلك استكشاف الطبيعة كقوة، جمال أخاذ، شيء يشبه أحلام اليقظة، استحواذ تام. فقيادة السيارة على الطرق السريعة الأمريكية كانت أشبه بكتابة الشعر بكامل الجسد. إنني لم أمكث أكثر من بضعة سنوات في

الجامعة ولم أكتب أبدا رسالة دكتوراه. فقد وجدت عملا فى كلية صغيرة بمقاطعة مارين القريبة من سان فرانسيسكو حيث قمت بتدريس العلوم الإنسانية. وكنت سعيدة.

كنت أبدأ شيئا جديدا، تجربة جديدة، وإحساسى بأن هناك نوعاً ما من الاستقرار - بمعنى وظيفة لها إيقاعها الخاص - أعاد إلى الإحساس بالرغبة فى الكتابة. كنت ما زلت أعتبر نفسى شخصاً ناطقاً بالفرنسية، حتى وأنا أدرّس بالإنجليزية. ولكن عندما فكرت بجدية فى الشعر والعودة للكتابة، اكتشفت مشكلة لها طابع سياسى. حدث ذلك أثناء حرب التحرير بالجزائر. كانت الصحف الصباحية تطالعنا بانتظام بأخبار الجزائريين الذين يقتلون فى الحرب، أو أخبار عن الوحشية التى تبدو ملازمة لأعمال العنف الواسعة. أصبحت فجأة، وبانفعال، واعية بأننى كنت منحازة بشكل طبيعي وتلقائى، وأنني كنت - بشعوري - مشاركة فى هذه الحرب، وقد استأت من اضطراري إلى التعبير عن نفسى بالفرنسية. أما اليوم، فلا توجد بداخلي مثل تلك ردود الفعل العنيفة تجاه اللغة الفرنسية لأن المشكلة قد تم حلها منذ زمن بعيد. فهناك سلام الآن بين الجزائر وفرنسا. أما فى تلك الأثناء، فالأمور كانت مختلفة. لقد بدا مصير العرب كله معتمدا على نتيجة ذلك الصراع. كان حلم الوحدة العربية منتعشا فى ذلك الوقت، ومثّلت الجزائر رمزا لهذا الحلم.

أدركت أننى لا أستطيع الكتابة بحرية بلغة تواجهني بمثل هذا الصراع العميق. كنت مضطربة فيما يتعلق بمجال أساسى فى حياتي: مجال التعبير عن النفس بشكل ذي معنى. وقد حدث شىء غير متوقع على الإطلاق أدى إلى حل مشكلتى، حل كان كمثل فتح شباك جانبى وكأنه فى صباح ما لم تشرق الشمس كعادتها من مكانها الذي نتوقعه ولكنها أتت من نقطة مختلفة فى الأفق. ففى حرم جامعة بيركلى، قابلت امرأة كانت تشغل منصب رئيسة قسم الفنون فى الكلية، اسمها آن أوهانلُن. وقد تحدثنا ونحن نقف وسط ممر ضيق بقرب شجيرات الورد، وعندما أخبرتها أن أحد الفصول التى أدرّسها هو فلسفة الفن سألتنى إن كنت أرسم، وعندما أجبتها بـ"لا" اندهشت من استطاعة شخص ما التعامل مع فلسفة موضوع لا يمارسه، وأتذكر بوضوح أن إجابتي عليها كانت أن والدتى قد قالت لي إننى أفتقد المهارة. فردّت قائلة: "وهل صدقتها؟!"

إن هذه المحادثة المصيرية لم تجعل يدي تنطلقان بحرية فى التو واللحظة فحسب، ولكن أيضا - ومثل الكوكب الذي يغير مساره - قادت انتباهى ثم طاقاتى نحو شكل جديد من الفنون، مما عنى عالما جديدا من الاهتمامات. كنت أذهب إلى قسم الفنون في وقت فراغى، وبدأت أرسم. وأدركت على الفور أن هذا يمثل بالنسبة لى لغة جديدة وحلا لمعضلتى. لم أكن فى حاجة للكتابة بالفرنسية بعد الآن. فسوف أرسم بالعربية.

حدث كل هذا حوالى عام ١٩٦٠. لقد أصبحت رسامة بعنفوان وقوة. أغرقت نفسي فى هذه اللغة الجديدة. فالفن التجريدي كان معادلا للتعبير الشعري؛ لم أكن في حاجة لاستخدام الكلمات، بل الألوان والخطوط. لم أكن في حاجة لأن أنتمى إلى ثقافة قائمة على لغة بعينها، بل لشكل أرحب من التعبير الحر - (وبعد سنوات عديدة عندما كنت فى زيارة للمغرب، دخلت في مناقشة مع أحد الرسامين المغاربة الذي قال لي أن فى المغرب - في رأيه - هذا الكم الكبير من الرسامين الجيدين، لأنه بهذه الوسيلة يحل أفضل فنانيهم مشكلة اللغة، وهم أبناء ذلك الجيل الذي نشأ في ظل هيمنة الثقافة الفرنسية). أحسست بروحي

متحررة. وأدركت أن الإنسان يمكن أن يتحرك في اتجاهات مختلفة، وأن العقل، على عكس الجسد، يمكنه أن ينطلق في نفس الوقت نحو أبعاد عديدة، وأنني كنت أتحرك ليس على أرض واحدة فقط، وإنما أيضا في عالم من الدوائر الذهنية، وأن ما نعتقد أنه يمثل معضلات يمكن أن يمثل نوعا من التوترات التي تعمل بأشكال أكثر غموضا من قدرتنا على الفهم. وبمرور الوقت، وبمواصلتي في التدريس بالإنجليزية، شعرت أكثر فأكثر بالألفة مع هذه اللغة الجديدة التي كنت أستخدمها. لم أكن أستخدم لغة جديدة، بل كنت أعيشها.

ثم، كانت هناك فيتنام. أمريكا في فيتنام. فيتنام داخل الحالة النفسية لأمريكا. الحرب مصورة في التليفزيون. الاحتجاجات تملأ الشوارع. والثورة الثقافية التي كانت تتشكل في أمريكا اتخذت من فيتنام أحد منطلقاتها، وكانت إحدى نتائجها أن قضية الحرب أيضا أصبحت مجالا للتجمعات الأدبية، اعتبارا هاما لدى الشعراء وموضوعا ديناميكيا. كتب الشعراء ضد الحرب، أو بمعنى أدق، قاتلوا ضد الحرب من خلال الشعر.

في يوم من الأيام - حيث كنت متأثرة بشكل خاص بصور الحرب التي تذاع على شاشة التلفاز وكنت متعبة ومكتئبة - وجدت على طاولة غرفة الأساتذة مجلة أدبية تشبه الصحيفة ومطوية إلى أربع؛ وذكرت أنها توزع مجانا ورحبت بقصائد الشعر كنوع من رد الفعل ضد الحرب. كانت تلك هي صحيفة *S. B. Gazette* (حيث يعبر حرفا الـ S و B عن سوساليتو وبلفدير، وهما مدينتان جميلتان تقعان شمال سان فرانسيسكو). فذهبت إلى المنزل ووضعت ورقة في الآلة الكاتبة وكأنني لا ألتفت لما كنت أفعله. كتبت قصيدة شعر: "أغنية الفارس المتوحد في أمريكا الحاضر" وأرسلتها إلى *S. B. Gazette*. وبعد بضعة أيام، جاءتني رسالة قصيرة مكتوبة بالقلم الرصاص على ورقة مقطوعة من كراسة تقول: "القصيدة مرحب بها." وفي الأسفل كتب: "أرسلي المزيد!" ووقعت باسم "ليون سبيرو". لقد أصبحت شاعرة باللغة الإنجليزية!

كتبت بعض الأشعار الأخرى، والتي كان الدافع وراءها هو المشاعر والأحداث وأحسست بأنني جزء من حركة واسعة للشعراء الأمريكيين في وقت بدا فيه الشعر وكأنه ينمو في هذه البلاد مثل الموسيقى والعشب. وفي يوم من الأيام، سئل روبرت كينيدي من قبل الصحفيين - ربما للمرة العاشرة في حياته - عن إحساسه بغياب أخيه. وبكى بوبي كينيدي، وكإجابة على السؤال استشهد بكلمة روميو التي قالها في جمال جولييت في الليل. لقد تأثرت كثيرا عندما رأيت رجلا يبكي على الملأ على موت أخيه ويعبر من خلال شكسبير عن إحساسه بوحدة الحب الجوهرية، وأن يحدث ذلك داخل ثقافة تنكر على الرجال احتياجهم للبكاء باعتباره علامة من علامات الضعف. فكتبت له رسالة وقلت له إنني سوف أكون سعيدة إذا قرأ قصيدتي الأولى التي كتبتها، "الأغنية". ولقد تلقيت منه رداً يقول فيه إنه متأثر بالقصيدة.

وصلتني رسائل تسألني عما إذا كنت أرغب في الاشتراك في قراءة الشعر أو أن يتم إعادة نشر الأشعار التي كتبتها في مجموعات أدبية. ووصلتني رسائل من شعراء في الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية التي تم إرسالها فقط من أجل المشاركة في الفكر. كان ذلك زمنا أضحى فيه الشعر - ولعدة سنوات قصيرة - الدين الوحيد الذي لم يكن له آلهة وعقائد، وكان بدون عقاب، بدون تهديدات، بدون دوافع خفية، بدون استخدامه كسلعة، بدون

بوليس وبدون فاتيكان. كان الشعر مجالا مفتوحا للأخوة، مفتوحاً للنساء وللرجال، للأشجار وللجبال.

كنت أدخل مجال اللغة الإنجليزية مثل المستكشف: كانت كل كلمة تُبعث للحياة، كانت التعبيرات خلقا، وظرفية الزمان والمكان غاية في الكثافة، والأفعال تطلق أسهما، بل أصبح حرف بسيط مثل "في" أو "من" كالمغامرة! أصبحت الكتابة كالرياضة، وكانت العبارات مثل الخيول تشق بطاقتها مساحة من أمامها، وجميلة في ركوبها.

أما الأشباح القديمة فلم تختف. ولم يختف العالم العربي من اهتماماتي، بل على العكس، بدأت أسافر في شهور الصيف إلى المغرب، أو تونس، أو أعود إلى الأردن، أو سوريا، أو لبنان. صادقت الكثير من الشعراء العرب الذين يكتبون بالعربية أو الفرنسية. وبقي الشعر والرسم منفصلين، ولكن في يوم ما عندما قررت الكتابة، أو بدقة أكثر، نسخ الشعر بالعربية بهدف دمج فن الخط Callıgraphy، بأسلوب العمل بالألوان المائية والحبر والذي كان أسلوبا عصريا حينذاك، شققت لنفسي طريقا ما زال مفتوحا أمامي إلى الآن. وجدت أوراقا يابانية مطوية، مثل الكتب القديمة اليابانية، كتب الحفريات الخشبية اليابانية والتي تكوّن كل ورقة مزدوجة بها صورة مربوطة، أو غير مربوطة، بالتي تليها. بزغ شيء ما من طفولتي: الاستمتاع بالكتابة، سطراً بعد آخر، للعبارات العربية التي لم أكن أفهم منها الشيء الكثير. لقد أخذت الشعر الحديث الذي كتبه الشعراء العرب الكبار و"تعاملت" معه. لم أحاول أن تتم ترجمته لي حيث كنت مكتفية بفهمي الغريب له: بعض من هنا وبعض من هناك، عبارات لم أفهم منها غير كلمة واحدة محورية؛ كان ذلك مثل النظر من خلال حجاب، أو مشاهدة منظر رائع الجمال من خلال شاشة، وكما لو أن هذه الشاشة لم تمح الصور بل خففت من حدة معالمها وجعلتها تبدو أكثر غموضا مما كانت عليه.

وعاماً بعد عام، انشغلت في العمل مع هذه الصحائف الطويلة والتي كانت مثل اللفائف الأفقية، منقوش عليها كتابتي غير المتقنة، واعية بأن ذلك يتمحور حول قلب فن الخط الكلاسيكي؛ كان ذلك بمثابة قراءة لعمل الشاعر من خلال فنه. ولقد عرضت هذه الأعمال في معارض للفنون بالولايات المتحدة وبعض العواصم العربية، حيث أثارت أسئلة وحفزت على مناقشات حادة، وأثارت الحيرة في معظم الأوقات، كما أنها وجدت طريقها إلى المجلات والمقالات ودراسات النقاد. إنها أعمال تمثل بالنسبة لي - بشكل لم أكن أتوقع حدوثه أبدا حتى حدث بالفعل - التوافق مع العديد من الخيوط التي شكلت نسيج حياتي. لقد ربطت نفسي بالمصير الثقافي للعرب بطرق غير مباشرة، وإنني أتمنى ألا تكون عملية البحث قد انتهت بعد.

أين أنا الآن؟

تركت التدريس في أوائل السبعينيات وعدت إلى بيروت. غادرت الولايات المتحدة فجأة. قدمت إلى مدينة كانت تمر بأفضل سنواتها. ألقيت بنفسي في وسط بركان نشط، وكان ذلك رائعا. وجدت نفسي مرة أخرى في عالم يتحدث بالفرنسية، بالفرنسية والعربية، ولكن

بالفرنسية فى معظم الأحيان بالنسبة لى، حيث وجدت عملا كمديرة للصفحة الثقافية بصحيفة يومية جديدة تصدر باللغة الفرنسية. كان إحساساً رائعاً أن أتواجد مرة أخرى فى مكان يتشكل به - فيما يبدو - تاريخ العرب؛ ثم السفر إلى حلب لقضاء الإجازة بدلا من قضائها فى جبال السييرا Sierras، ومعرفة القاهرة ودمشق أكثر من معرفة نيويورك. كان ذلك شعورا منعشا، مثيرا، هذا الانتقال إلى منطقة أخرى. لقد تبدلت بيروت بسرعة كبيرة حتى أنها بدت كمدينة جديدة تماما.

وبالطبع، كنت أكتب بالفرسية وتركت الإنجليزية جانبا بفعل الضرورة. كنت مشغولة جدا إلى درجة أننى لم أفكر مليا فى عواقب ذلك على ما يمكن تسميته بـ"مستقبل أدبى". لم يشكل الأدب حرفة بالنسبة لي على الإطلاق، بل كان أمرا متعلقا بالكتب. كانت كتابتى بالنسبة لى مثل التنفس: شىء أفعله طوال الوقت.

ثم نشبت حرب مأساوية وبشعة فى بيروت عام ١٩٧٥. تفجرت أرواح البشر مع تفجر الأبنية، وتناثرت فى جميع الاتجاهات مثلها مثل تلك المبانى المحطمة. غادر بعضنا إلى باريس. فاللبنانيون الناطقون بالفرنسية ذهبوا إلى باريس. وذهب اللبنانيون الناطقون بالإنجليزية إلى لندن أو نيويورك. كما ذهب البعض - غالبا لأغراض العمل التجاري - إلى الدول العربية. أما أنا فقد ذهبت إلى باريس بعد سنتين من بدء الحرب، ليس للمكوث بشكل نهائي ولكن لانتظار أن تهدأ الأوضاع فى لبنان. ولكن الأوضاع لم تهدأ، كما نعرف جميعا، بل تطورت الحالة من سىء إلى أسوأ، من حرب أهلية إلى احتلال. وفى باريس، سمعت بشيء فظيع حدث فى لبنان: اختطفت الميليشيات المسيحية امرأة - كنت أعرفها بشكل عابر وأكنّ لها احتراما بالغا - وعذبتها وقتلتها. لن أقوم برواية قصتها هنا، ولكننى أقول فقط إن "أسباب" محنتها ليست مقبولة أخلاقيا. كتبت كتابا، رواية قائمة على الواقع، عن هذه الحالة المأساوية: رواية **الست ماري روز**، كتبت وصدرت فى باريس بالفرنسية [ترجمت فيما بعد إلى الإنجليزية والعربية].

بعد بضعة سنوات، كان لدي بعض الأسباب الشخصية التى جعلتنى أعود إلى كاليفورنيا، حيث إن العودة إلى بيروت كانت تبدو أصعب وأصعب. لقد أغلقت الصحيفة التى كنت أعمل بها. وكانت هناك صعوبات أخرى يجب وضعها فى الحسبان.

عدت إلى كاليفورنيا. وماذا سأفعل فى كاليفورنيا إن لم يكن الرسم والكتابة. أدركت أنني أفكر بسعادة أكثر وبتدفق أكثر طبيعية عندما لا أتعارك مع بيئتى؛ بل يمكننى القول إن كتابتي تتأثر، وأيضا تنمو - مثلما تنمو النباتات فى التربة والمياه - في الأرض التي أقطنها. ولذلك فعندما أكتب فى أمريكا فإننى أكتب بالإنجليزية.

ماذا يمكننى القول عن حقيقة عدم استخدامى لغتى الأم وعدم تواجد أهم إحساس بداخلي والذي يجب أن أملكه ككاتبة، وهو إحساس التحاور المباشر مع جمهوري الأصلي؟ إن ذلك مثل سؤال ماذا كنت سأصبح لو كنت إنساناً آخر. ليست هناك إجابات لمثل هذه الأسئلة. فهي تساؤلات مثل محاولة الإمساك بالأشعة المنعكسة فى يدي. هناك عدد متزايد من الكتاب الذين يستخدمون لغة "عالمية"، مثل الإنجليزية، فهم في الحقيقة يستخدمون لغة أخرى غير لغتهم الأصلية لأسباب مثل التاريخ، أو المنفى، أو طبقا لذوقهم الشخصى.

هل أحس أنني منفية؟ نعم، أحس بذلك. ولكن هذا يعود للوراء سنوات طويلة؛ لقد استمر هذا الأمر طويلا إلى درجة أنه أصبح طبيعتي ذاتها، ولا يمكنني القول إنني أعانى منه كثيرا، بل هناك لحظات أشعر فيها بالسعادة لذلك. فالشاعر، وفوق كل شيء آخر، هو الطبيعة الإنسانية فى أقصى نقائها. ولهذا السبب فإن الشاعر إنسان بقدر ما القط قط وشجرة الكرز هى شجرة كرز. كل شيء آخر يأتي "بعد ذلك". كل شىء آخر يهم، ولكنه أيضا لا يهم أحيانا. فالشعراء متجذرون بعمق فى اللغة وهم أيضا يتجاوزونها.

ربما يقف شخص ويسألنى لماذا لم أتعلم العربية بنفسى عند نقطة ما في حياتي؟ هذا سؤال يراودنى كالشبح فى بعض الأحيان. وأنا لا أحاول أن أتهم الاستعمار القديم في ذلك (مثلما فعل فرانز فانون بشكل رائع). فلا أنا، ولا الكتّاب العرب، نقف في موقف كتّاب أفريقيا السوداء، على سبيل المثال، الذين تم محو لغاتهم تماما من قبل الإدارة الاستعمارية الفرنسية ثم بواسطة حكوماتهم ذاتها فيما بعد. فالكتّاب العرب مسئولون مسئولية كاملة عن اللغة التي يستخدمونها.

لقد كنت دائما وما زلت جزءا من الآن وهنا. لم أستقطع وقتا من الحياة اليومية كى أكرس كل طاقاتى لتعلم العربية كلغة بشكل متقن. فعندما تكون الشمس ساطعة بقوة ويكون البحر أزرق لا يمكننى أن أغلق نافذتي وأذهب لـ"دراسة" أي شيء. فأنا شخص يعيش الحاضر المقيم. وهكذا، فقد بقيت بـ"الخارج"؛ وبقيت اللغة العربية كالجنة المحرمة. أنا الاثنان معا: غريبة ومواطنة فى نفس الأرض، وتجاه نفس اللغة الأم. لقد أشار علينا هذا القرن مرات عديدة وكثيرة أن نبقى وحيدين، أن نقطع جميع الروابط، وألا ننظر للخلف أبدا، أن نمضي قدما ونغزو القمر: وهذا ما فعلته. هذا ما أفعله.

اللغة المزدوجة بين الممحوّ والمسطور: ابن عربي ودانتي*

عبد الوهاب المؤدب

(ترجمة فريال جبوري غزّول عن الفرنسية)

الكتابة المسطورة فوق كتابة ممحوّة كاللوح الذي يكتب عليه الأطفال في الكتاتيب.

ديلاكروا (في طنجة)

الكتابة تجربة تصمم ذات الكاتب على حملها كعروة داخلية. إنها مهارة مأخوذة تحديداً بما يخلّ بها: عسر القراءة. فالكتابة تحقق ما تصبو إليه بمعايشة بلبلة اللغة. إن فن الكتابة يعني سبر غور تلك المعايشة، والتعامل مع النظام اللغوي الذي يحافظ على نسق اللغة دون تجاوزه أو الخروج على سلطته من جهة، ومن جهة أخرى جعل هذا النظام اللغوي يتضعضع دون تقويضه؛ أي أن على فن الكتابة خلخلة بنية اللغة دون مجاوزة تخوم الإدراك. لكن مشروعاً كهذا لا يتحقق بيسرٍ. يقول كافكا في يومياته: "عندما أجلس لأعمل على مكتبي، لا أحس بهدوء أكثر مما يحس به من تعثّر في ميدان عام في ذروة السير وكُسرت ساقاه!" وسواء كان ذلك عفواً أم عجزاً، فالكتابة - كما يصوّرها كافكا - نظير للتعثر والكسر، للرضوض والآلام المعذّبة.

لا تسعى الكتابة إلى تسجيل الواقع باعتباره حدثاً خارجياً، صرفاً ومُدركاً، فهي لا تكتفي بالإعلام. وفي هذا تختلف الكتابة عن تقريرية سجل الوقائع؛ فهي لا تقنع بمجرد التبليغ الناجع؛ إنها في حقيقة الأمر شاهد على تجربة الداخل، فالكتابة تنطلق من الرؤيا وتحتفي بسيادة الخيال، وبهذا تبدع الواقعة.

تصوغ اللغة تدفق الصور الذهنية وتحوّلها عبر مونتاج إبداعي إلى محاكاة إيقاع خاص بذات الكاتب. وهذا التوالف بين التدفق والإيقاع يشكل تمثل الواقع - مرمماً أو مهدّماً - فالكتابة جموح وجنوح يستحيل توصيفه.

تأخذ الكتابة على عاتقها تجربة مجزأة، فعبر تأويلات الكتابة للواقع ينكبح زخم

---

* هذه ترجمة لصياغة منقحة قام بها المؤلف لمقالة له:

"Le palimpseste du bilingue: Ibn 'Arabi/Dante," in *Du bilinguisme* (Paris: Denoël, 1985): 125-40.

وقد تفضل المؤلف مشكوراً بمراجعة الترجمة.

الواقع ويتحلل في جزئية تمثُّل الكتابة له. فالكتابة تندرج في ذلك الفن الشعري الذي أشار إليه أرسطو ونسبه إلى الذوات الموهوبة أو المهووسة، منطلقاً "عن موهبة أو عن ضرب من الجنون" (**في الشعر**، الفصل السابع عشر [1455a]، ترجمة شكري عياد).

وإذا كانت الكتابة هكذا، فإن ازدواجية لغة الكاتب تثير كوامن الكتابة. إن تسمية العالم بأشكال متعددة تؤدي إلى تفكيكه وإلى تفكيك الذات الكاتبة. وهذا بدوره يشذّر رؤيا الكاتب ويصادر مطلقيتها. فالعالم يظهر بوجوه مختلفة عندما تتعدد تسمياته.

وعندما يكتب مزدوج اللغة في لغة ما، تتشبث اللغة الأخرى بلغة الكتابة وتبرز بإصرار في مكان ما، دون أن يكون الكاتب واعياً بذلك. وفضلاً عن هذا، فحضور اللغة الغائبة في اللغة المكتوبة يمكّن إبداع نسق جمالي خاص يساهم في رسم ملامح استراتيجية جمالية خاصة كما يقوم برسم خطة استعارة فاعلة وفعّالة من لغة إلى أخرى. إن كتابة أديب مزدوج اللغة منذورة لتحقيق جمالية أقرّها أرسطو، ألا وهي إنتاج الغريب والابتعاد عن المبتذل مع التوكيد على الإبانة، "وجودة العبارة في أن تكون واضحة وغير مبتذلة." فهذه الكتابة تحرص على أن تكون العبارة الأدبية مبينة دون أن تكون مبتذلة سوقية، "أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوفة. وأعني بالألفاظ غير المألوفة: الغريب والمستعار والممدود وكل ما بَعُدَ عن الاستعمال" (**في الشعر**، الفصل الثاني والعشرون [1458a]، ترجمة شكري عياد).

وهناك مجال إبداعي عند مزدوج اللغة لتشكيل كتابة مؤهلة لإدهاش القارئ ومباغتته، وذلك بمواجهته بغرابة استفزازية توقظ في داخله الحس بجمالية الغموض. وهذا المجال الإبداعي يتجاوز ما تقوم به الترجمة (التي طالما تفننت في إبراز تضاريس النص المترجم عنه في اللغة المستهدفة) وذلك بنقل بنيات لغة إلى أخرى عبر الإطناب أو الاقتضاب، الإسهاب أو الإيجاز، وعبر تحوير الصور الأدبية من خلال إضمار يخلخل سلبية القراءة ومن خلال خطاب مسكون بالمجاز.

إن اللغة الأم التي عايشتها تندرج تحت سياق اللغة "العربية". وإذا ما عبّرت عن هذا بطريقة ملتوية مستخدماً المزدوجين، فذلك لأن لغة الأم في هذه الحالة منشطرة. دعونا نذكّر بأن "العربية" ذاتها منقسمة على نفسها، وبالتالي فنحن ننشأ ومنذ البدء على الانشطار. إننا ننشأ على تعلم لغة ذات مسارين غير متطابقين. إن لغتي الأم - بالمعنى المحدد - هي العامية التونسية، وسرعان ما تكشفت لي باعتبارها لغة تفتقد الأصالة؛ تخترق المفردات الأجنبية (وخاصة الصقلية) نسيجها، دالةً بذلك على الدخول الوجل لهذه اللغة في حداثة فقيرة وبعيدة. وفضلا عن ذلك فهي عامية تتواتر فيها لازمات طقوسية مبهمة تأتي من اللغة الأخرى - لغة التسبيح والتكفير - الموسومة بالإيقاع القرآني، والتي تشي بمثول البعد الديني في السلوك اليومي، بتمثل المقدس في المعيش عبر كلام الله الحاضر/الغائب حتى في حميمية أنفاسنا.

وبعد هذه الألفة الأولى مع الإصاتة المميزة للقرآن الكريم، أصبحت عربية القرآن "لغة الأب" عندي حرفياً عندما عكف والدي بنفسه (وهو شيخ درس ودرّس في جامع الزيتونة في تونس) على تلقيني سوراً قرآنية منذ أن بلغت سن الرابعة. وكانت فرائصي ترتعد وأرتجف رهبةً في هذه الدروس: كنت أمتلئ خشوعاً أمام سطوة الدين - باعتباره تكليفاً وملاذاً -

وكان تأثير النص المنزّل على يتزايد بقدر ما يتزايد غموضه عندي. وبدت لي اللغة العربية، وأنا منخرط فى هذا التعليم الدينى، لساناً يسمو بالمعنى ويتعالى على دائرة الدلالة فى آن واحد.

وهكذا لم يكن لى إلا الامتلاء بإيقاع النص المقدس، فكان جسدي يتأرجح فأجلس على الأرض مترنحاً ومواكباً تدفق الإيقاع، لا يلتقط ذهنى من الكلام المبين سوى شذرات تتراوح بين ترهيب وترغيب، فيما كنت أروّض نفسى على مراودة معنى يتوارى باستمرار. لقد استنفدت تلاوة القرآن هده طاقتي إلى حد جعلتنى أتخلى عن ضرورة المدلول وأستسلم لغيابه. وهكذا تلقيت الناموس باعتباره دالاً صرفاً ونصاً يحيل إلى ذاته.

وفى هذا الانشطار الذي حدد استخدامى للغة، تشكّل تعرّفى على انقسام العالم إلى سمين وغثٍّ، إلى فاعل يمارس سلطة وإلى منفعل يخضع لها. كان انقسام عالمى يكمن فى ثنائية المكتوب والشفوي، في ثنائية أحادية الشريعة من جهة، وفيضها المتشعب فى الممارسة من جهة أخرى، وفي ثنائية السلطة المركزية التي تتوج الدولة وما يقابلها من قوى ثانوية متعددة تنظّم استمرارية حياة الناس في مواقع أخرى. وهكذا تتواجد فى اللغة المنشطرة البنية التى تؤسس حتى يومنا هذا خصوصية دار الإسلام، والتى لا بد عند سبر غور هذه الخصوصية من الأخذ بعين الاعتبار كلا من التاريخ، باعتباره سجلاً لإنجازات الصفوة، والإثنولوجيا، باعتبارها وصفاً لأحوال العامة.

وعلى هذه الأرومة المنشطرة نبتت فسيلة الفرنسية وأنا فى السادسة من عمري وذلك فى المدرسة الابتدائية. دعونا نستحضر فى هذا السياق الموقف العام من هذه اللغة فى المجتمعات المستعمَرة، وحتى فى أكثرها انغلاقاً ومحافظةً، ألا وهو أن امتلاك ناصية اللغة الفرنسية يؤهل الفرد للتحالف مع النخبة الحاكمة. وفضلاً عن ذلك فالتمكن من اللغة الفرنسية يضمن أيضاً استيعاب التكنولوجيا أي الوسيط المؤدي إلى الامتيازات والرفاهية. وفى مدار الحراك الاجتماعى ورموز المكانة الاجتماعية، تصبح اللغة الفرنسية غواية ملّحة، وهكذا يتشكّل ولمرحلة طويلة تراتب ينظم مواقع اللغات عند مزدوجي اللغة.

ويتأزم التداخل التقافي الملازم لازدواجية اللغة عندما يكتب العربى باللغة الفرنسية. فالثقافتان المتداخلتان - الفرنسية والعربية - لم تتوقفا عن المواجهة، وعلاقاتهما لم تكن محايدة على الإطلاق. فمن هذه التضاعيف المأزومة ينبثق سؤال الهوية. فكيف تكون صورة الذات عند الأديب الذي يبدع بلغة النزيل المتطفل على ثقافته؟

إن رصد احتواء معجم لغة ما على مفردات مستعارة من لغة أخرى يكشف عن وضعها، سواء كان مهيمناً عليها أم كانت متقوقعة. وهذا الرصد يقدم دليلاً موضوعياً لا يمكن نكرانه. فالألفاظ المستعارة من اللغة العربية في اللغة الفرنسية يحيلنا إلى معاينة نقص ثقافى مستمر من سماته الترحيب بالثقافة العربية عبر العصور. فمن القرن الحادي عشر الميلادي إلى القرن السادس عشر، نجد مفاهيم أساسية ترتحل من الحضارة العربية إلى الثقافات ذات الأصول اللاتينية على غرار كلمة "chiffre" الفرنسية [المأخوذة عن "الصفر"] (مابين ١٢٢٠ والقرن الخامس عشر) وكلمة "algèbre" [المأخوذة عن "الجبر"] (في نهاية القرن الرابع عشر) وكلمة "algorithme" [المأخوذة عن "اللوغاريثم" والمحّرفة عن اسم العالم العربى الخوارزمي] (عام ١٥٥٤)، وكلمة "zénith" [المأخوذة عن كلمة "سمت" في المصطلح

الفلكي "سمت الرأس"] (مابين ١٣٦١ إلى ١٥٢٧)، وكلمة "nadir" [المأخوذة عن "نظير" المقابلة لكلمة "سمت"] (ما بين ١٣٦١ إلى ١٥٥٦)، إلخ. واستعارة كلمة "azur" [المأخوذة عن "لازورد"] (عام ١٠٨٠)، المرتبطة بهذا الجانب الغريب، والرهيف من اللغة ألا وهو أسماء الألوان. وأصبح اللازورد، بظلاله الموجية المتعددة، لوناً مميزاً استُخدم في فن رسم "شعار النبالة" blason. وإذا ما تركنا جانباً استعارة المفردات التي تدل على مؤسسات وتقنيات محددة والتي من خلالها نرصد استمرارية الاستعارة من اللغة العربية (فمثلاً كلمة "mosquée" [المسجد] ترجع إلى القرن السادس عشر؛ بينما كلمة "médersa" [مدرسة] وكلمة "zaouia" [زاوية] تمت استعارتها في القرن التاسع عشر، وكلمة "zellige" [زليج] (في القرن العشرين)، لوجدنا أن الاستعمار قام بطفرة ثقافية في سياق استعارة الكلمات. فعوضاً عن كون المستعير رجل دين أو علم أصبح جندياً في جيش غازٍ، وبالتالي لم تعد الكلمات المستعارة تعنى بالمصطلحات المتخصصة وإنما أصبحت تغترف من مفردات التعبير الشعبية واللغة الدارجة. تخلت عن لغة مجالس الأدب لتطال اللغة التي تستهوي رجل الشارع؛ هجرت قاعات الدرس الرفيعة لتتردد على المقاهي والحانات الوضيعة وهكذا تخلت استعارات الألفاظ عن الكلمات المكتوبة والفصحى لصالح الكلمات الشفوية والعامية.

ولا بدّ أن هذا التحول إلى الأدنى قد غيّب الإشارة إلى البعد الثقافي في الوجود العربي، إلا أن الرغبة في التخلص من إسهام الحضارة الإسلامية في الثقافات الإمبريالية سبق الماضي القريب. لكن المبدع العربي الذي يكتب بالفرنسية، مثلي، قد يقابل في مسارد ذلك التاريخ المندثر والمغيّب. وفي استطاعة هذا المبدع أن يعرج في مسيرته ليرد النبع القديم ثانيةً، فيمكنه وهو في قمة الحداثة العروج على المسار الوسيطي ليرى إذا ما كان في ذلك التاريخ ما يستحق الاستدعاء، فيتمثل بنصوص غابرة، منسلاً خفية من إشكالية ازدواجيته اللغوية، الفرنسية-العربية، نحو الإشكالية التي تؤججها، تلك البؤرة التي لا مناص منها؛ ألا وهي إشكالية الإسلام-المسيحية في صيغتها الأوروبية.

يجد المبدع ذو اللغة المزدوجة، الذي هو أنا في هذه الحالة، انعتاقاً من هذه الإشكاليات عند التنقل بين نصين رائعين يبلوران تجربتين في الكتابة وهما نصا ابن عربي ودانتي اللذان أتمثلهما في أعمالي وأهيم في متاهاتهما، مضيّعاً لذاتي في تشعباتهما حيناً، وحيناً آخر أجد ذاتي فيهما وأعثر على آثار بصماتهما فيّ. فهما مقر عابر ومسكن وقتي، وتد خيمة ومحطة تأمل في مساري ومسيرتي الإبداعية، عايشتهما مغامراً نحو البحث المقيم في ماهية الشكل. ولن أسمح لنفسي بالانزلاق في إشكالية نقل إيطالية دانتي إلى الفرنسية ومعضلات الترجمة، فقضية ازدواجية اللغة تلغي هذه الهواجس، أو على الأصح لم تعد إشكالية النقل مسألة لغوية بحتة، وعليه فلن أستمد من اللغة الإيطالية شحنة إبداعية ولن أحيط لغة دانتي بالانبهار الخاطف. لا، لن أزاوج بين تجربتي في الكتابة وانعتاق اللهجة التوسكانية في كتابة دانتي، فإن المفردات العصية التي ترصع كتابتي تأتي من مصدر آخر لا من دانتي. إن وقعها اللامألوف يأتي من وحي مزاجي للقديم والمهجور. فكما قال أرسطو إن الأهم في المجال الأدبي هو عنصر إنشاء نسق الأحداث، "نظم الأعمال"، الذي يتحدد الفن الشعري عبره (**في الشعر**، الفصل السادس، 1450a).

وتتخذ كتابة دانتي في **الكوميديا الإلهية** انعطافاً موضوعياً في واحد من مستويات

دلالتها. ففضلاً عن كونها طاقة إشعاع خلاّقة، تقوم بدور بلورة المرجعية المسيحية المؤسسة على مفهوم "الخلاص" في المجال التاريخي. إنها، بعبارة أخرى، تضع المرجعية المسيحية في خدمة الأمة والمعاصرين و تجعلها تتأقلم مع الطارئ. ففي أفق هذا المشروع تتكشف **الكوميديا الإلهية** عن مشروع تدريبي على الفكر والرؤية والإبداع. إنه تدريب في ظل سلطة المعرفة المتمثلة في ڤيرجيل-المبدع في الفن الشعري والشخصية النموذجية التي تجسد لغة الأب اللاتينية. يتخذ دانتي، إذن، قناع التلميذ ويتمثله باستخدام أسلوب سهل وبسيط، لأنه اللغة العامية التي لا تقتصر على الرجال وإنما تتحدث بها النساء، كما الأطفال؛ كما جاء في مطلع عمله المكتوب باللغة اللاتينية *Du Vulgari Eloquentia* (في بلاغة العامية).

وبتمثل الخلفية اليونانية-اللاتينية، أسست المسيحية "الكلي" باعتباره كياناً مرجعياً مكتملاً، باعتباره مكرساً وذلك بكل الصور. ولم يكن هذا البناء الفكري ليسمح بأي معوق أو منافس. وأمام هذه الحقيقة في سلبيتها المتخوفة، وفي ظل نموذجها ڤيرجيل باقتداره اللغوي، استسلم دانتي. فكل انحراف عنها مدان في سطوع كشفه أو في محاكاة الصور التي تثيرها الذاكرة النصية في **الكوميديا الإلهية**. ويسعى تنقل الأحياء بين الأموات إلى التأثير الدرامي جاعلاً الصياغة الأدبية لمنظور يكثف العقيدة أكثر إقناعاً.

إن ما يربك منظومة دانتي هو النسق الإسلامي. وفي هذه المرحلة التاريخية يشعر دانتي بقدرته على إقصاء نسق مغاير بعد أن استدان منه. فيضع في اللمبو، كي يوفي ما عليه من دين للإسلام، ابن سينا وابن رشد "الشارح الكبير" - على حد قوله - بين النفوس الوثنية النبيلة، يونانيةً ولاتينيةً، وهي المفضلّة على الآخرين وإن كانت هالكة. إنها النفوس الأقل انغراساً في الظلمات، نفوس هؤلاء الذين يقيمون في الحلقة الأولى من الجحيم. ويضيف دانتي إلى مجموعة النفوس النبيلة صلاح الدين الأيوبي بفروسيته كما صورتها أساطير الحروب الصليبية؛ غير أنه يضع نبي الإسلام بصحبة علي بن أبي طالب بين من هم في عداد باذري الانشقاق، في الحلقة الثامنة من الجحيم.

مما لا شك فيه أن الإسلام كان تلك الحضارة شديدة القرب جغرافياً، التي شكلت خطراً وتهديداً وبالتالي لم تشعر أوروبا الوسيطة بضرورة استحضار إسهاماتها في إنجازات الحضارة المسيحية والتي اكتفت بعظمة الإرث اليوناني-اللاتيني. إن مقدمات حركة الإنسانوية تبلورت باستبعاد ما هو إسلامي.

لقد قام الإسلام بدور الوسيط بين الحضارة الكلاسيكية والوسيطية، لكن دوره لم يتجاوز الوساطة في عرف الحضارة الأوروبية الوسيطية. وبعد أن قام بدوره أصبح الوقت مناسباً للتخلص منه. وهذا ما تعبّر عنه كوميديا دانتي ظاهرياً وفي أكثر من مكان. وما كنت راصداً لهذا الاستبعاد، وما كنت سألاحظ أعراضه لو أن النص لم يستلهم الإسلام بشكل أساسي. ففي حقيقة الأمر، فإن وجود بوْن في **الكوميديا** بين رفض المرجعية الإسلامية من جهة والتوظيف النوعي لجماليتها وصورها الشعرية من جهة أخرى يبرر استخدام مصطلح "أعراض" المرتبط بالتشخيص الطبي.

ولن أتوقف عند ما كشف عنه العديد من المستشرقين وبشكل خاص أثر الإسلام على **الكوميديا** فيما يتعلق بتيمات العالم الآخر من حساب وبعث، من محاورة الأموات ومقابلة

الراحلين، وكذلك ما يتعلق بالصعود والرؤيا فى **الكوميديا** التي يشير القرآن بما يوازيها في الآيات المتمحورة حول الإسراء (سورة الإسراء: آية ١) والمعراج (سورة النجم: آية ٧-١٧)،[1] وهما الحدثان اللذان استعار ابن عربي بنيتهما فى عمله "كيمياء السعادة" مستفيداً من الصياغة الأكثر تفصيلاً لهما فى الحديث النبوي (وبشكل محدد كما رواه ابن عباس وكما توسع فيه القشيري في كتاب **المعراج**). كما أنني لن أتعرض أيضاً لمعمارية الجحيم بدوائره التى تخيلها الجيلى مستلهماً البنية التى رسمها وأبدعها ابن عربى. فهذه الملحوظات حول تشابه البناء التشكيلي للعالم الآخر فى العملين قد لا تكون أكثر من تقاطع على مستوى المبنى، وبالتالى لا تتجاوز الشكل الخارجى أو مستوى المخطط، بل لا تتجاوز مستوى الواجهة التي لا تعكس بالضرورة ما فى داخلها.

إن التشابه يصبح جوهرياً عندما يكون مسار الكتابة ذاته في صلب المقارنة. وفيما هو أخطر في مسألة التشابه من مجرد طغيان المجازية فى كتابة دانتي والإسراف المذهل في استخدام الصور التي تنتشر فى النص انتشار النجوم في السماء عندما "يغطي الليل بقدميه مراكش الآن" (دانتي، **المطهر**، الأنشودة الرابعة: بيت ١٣٩، ترجمة حسن عثمان؛ وتستخدم هذه الترجمة فى كل الاستشهادات الواردة فى المتن من **الكوميديا**)، تأتي التجربة الرؤيوية التى ينبثق منها عمل دانتى. فعلى الرغم من البعد الموضوعى والتمثيلى لـ **الكوميديا** فهي كتابة رؤيوية تتصاعد التجليات فى مسارها، سواء كان ذلك في الانفصال المذعور عن ظل شخصية الأب (ڤيرجيل) أو كان ذلك فى التساؤل المتعطش الذي تروي غليله نظرة السيدة المشرقة (بياتريس).

وفضلاً عن أننا نقع على هذه الكتابة الرؤيوية فى أدق التفاصيل فإن هناك أيضاً في الأنشودة السابعة عشرة من **المطهر** تنظيراً لهذه الآلية من الكتابة، تنظيراً لمدار التجربة ومسرحها أي للخيال الرؤيوي. سنرى لاحقاً أن هذا التنظير يتراسل في كل جوانبه مع التعديل الذي قام به العرب فى التفسير الأرسطى للتكوين النفسى. وقبل أن نسترجع مسار التعديل والنقلة التي أحدثها، دعنا نستمع إلى قصيد دانتي.

ففي البدء كان "الخيال" imagine عند دانتي يعني ملكة أو قوة مرتبطة بالحس تغترف من مخزون الذاكرة (بيت ٧). إنها القوة التي تسعى إلى تمثيل غائب سبق أن رصدته الذاكرة وسجلته. وبعد ذلك في البيت الثالث عشر يشير دانتى إلى الخيال الإلهامى imaginativa الذي لم يعد مرتبطاً بالحواس، بل إنه يلغيها، فهو هبة إلهية ونور سماوي. إنه نعمة تنزل يتحول فيها المنعم عليه إلى متلقٍ سالب، إلى وعاء استقبال:

O imaginativa che ne rube

talvolta si di fuor, ch'om non s'accorge

perché dintorno suonin mille tube,

chi move te, se 'l sneso non ti porge?

أيها الخيال الذي يفقدنا الوعي

بأنفسنا أحياناً - حتى لا يتنبّه المرء

ولو نُفخ من حواليه في ألف بوقٍ -

من ذا الذي يؤثر فيك، إذا لم يبعث فيك الحسّ شيئاً؟ (أبيات ١٣-١٦)

وبينما كان الاستخدام الأول للخيال يشير إلى قوة كالتي وصفها أرسطو بالخيال، مكمن التوهم والأوهام، وهي الدلالة التي نجدها في مقاطع عديدة في **الكوميديا الإلهية**، الخيال بمعنى الرؤية المزيفة، تخيل ما ليس كائناً، فهي القوة التابعة للملكة العقلية، وهي القوة التي كان الكندي (القرن التاسع الميلادي) أول من تحدث عنها عند العرب قائلاً: "التوهم ... ويقال الفنطاسيا، وهو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"، (الكندي، "رسالة في حدود الأشياء ورسومها"، **رسائل الكندي الفلسفية**، تحقيق أبو ريدة، ص ١٦٧) تتضح الدلالة الثانية للخيال في القوة الفعّالة التي تجعل من متلقيها مستقبلاً سالباً، وهي القوة التي وصفها الفارابي وابن سينا باعتبارها الحالة التي تمكّن من تلقي المعرفة الكاملة.؛إنها موقع استقبال النبوة واللقاء بالرسول الملائكي الذي يقوم بعمل الوسيط مبلّغاً الرسالة الإلهية؛ إنها محل الإلهام والنبوات، وهي موقع خطير لأنها تستقبل هذه التجليات الإلهية بينما تبقى أيضاً الحيز الذي تتسكع فيه الأوهام والخيالات، الهواجس والوساوس.

فلنعد إلى نص دانتي. بعد صفحات مما ذكرنا نقرأ في نصه تعبير " الخيال الرفيع" "Alta fantasia"، الذي عبره يرى المرتحل في العالم الآخر رؤيا الرحل المصلوب منهمرةً عليه كالمطر، ويستخدم دانتي حرفياً مصطلح تمطر piovve: "تمطر الرؤيا" (**المطهر**، الأنشودة السابعة عشرة، بيت ٢٥ [يترجمها حسن عثمان: "ثم طرأ على خيالي الرفيع رحل مصلوب"، ويضيف في حواشيه "يعتز دانتي بخياله الرفيع" وأن الرجل المصلوب هو هامان الوزير الفارسي.])، وهي صورة تؤكد على البعد السالب عند متلقي الرؤيا. وهذا "الخيال الرفيع" هو ذاته الذي يتلقى دانتي عبره الرؤيا التي تتجاوز الكلام، والتي تعجز الكتابة عن وصفها.

والحال أن هذا "الخيال الرفيع" يجد صدى عجيباً في المفاهيم النظرية للخيال المزدوج عند ابن عربي (١١٦٥-١٢٤٠) حيث يتكشف الخيال في أعماله باعتباره الملكة الأساسية دون ريب في التجربة والمعرفة؛ وهو ما لا يصّح تماماً على الفارابي وابن سينا، اللذين على الرغم من توسيعهما لإمكانات الخيال فإنهما أبقيا على أولوية العقل. وأخيراً ينعطف ابن عربي بالتحليل مفضلاً الخيال على العقل الذي كان سائداً حتى ذاك. وقد استخدم ابن عربي في هذه النقلة مفاهيم مستقاة من النحو والبيان. فقد ميّز فيلسوفنا المتصوف بين "الخيال المتصل" و"الخيال المنفصل" فالخيال المتصل يتعالق مع الذات، وهو الموقع الذي تتشكل فيه تركيبة الذات التي تنطلق من مخزون الصور المكتسب عبر التجربة المعيشة، وأما الخيال المنفصل فهو الذي يقيم علاقة بين الذات وعالم متخيل يمثل بالنسبة لعالمنا عالماً آخر، عالماً لا ندرك آلياته، لكننا قادرون على استقباله عبر رؤية ما هو غير مرئي. ويرى ابن عربي أنه

بالإمكان لقاء الأنبياء والراحلين عبر هذا الخيال المنفصل. وبين "الخيال الرفيع" عند دانتي و"الخيال المنفصل" عند ابن عربى قرابة وتراسل. وقد فشل المفسرون والمؤولون والمترجمون فى فهم هذا المصطلح "الخيال الرفيع" ولو كان ابن عربي ومفاهيمه فى مرجعيتهم لأدركوا المعنى الأعمق للمصطلح.

وفضلاً عن هذا الجانب المشترك والهام عند كل من دانتي وابن عربي، نجد تشابهاً مذهلاً بين موتيفاتهما وتيماتهما. فعلى سبيل المثال لا نقع على العشق إلا محرِّكاً؛ إنه العشق الذي يصل إلى حد تحريك الكواكب، وهى بالطبع فكرة أفلوطينية كان بإمكان ابن عربي الاطلاع عليها في ترجمة الجزء الرابع والخامس والسادس من عمل أفلوطين **تُساعيات** Ennéades والذي نسبه العرب إلى أرسطو. وبالإضافة إلى ذلك يقترن الجحيم بضعف البصر والبصيرة، فيقول دانتي: "إننا نرى الأشياء البعيدة عنا، كما يفعل مريض البصر" (**الجحيم**، الأنشودة العاشرة، بيت ١٠٠)، بينما يقترن الفردوس بجلاء الرؤية ووضوحها. يصَوِّر دانتي الجحيم حجاباً والفردوس تجلياً للمطلق، وفي هذا نجد الوجهين الرمزيين المتعارف عليهما فى تصوير الجحيم والنعيم. وأخيراً نجد التناظر بين شخصية بياتريس ذاتها ونظيرتها السابقة فى ديوان ابن عربى **ترجمان الأشواق** ألا وهى ملهمته الفارسية التى التقى بها في مكة المكرَّمة، التى تحمل اسم "نظام" والمسماة بـ"عين شمس"، وهي بذلك تقترن بالنظام الشمسي، فهي: "من العابدات العالمات السايحات الزاهدات شيخة الحرمين"، "ساحرة الطرف"، "إن أوجزت أعجزت"؛ إنها "يتيمة دهرها" و"كريمة عصرها". إنها ملهمة قصائد هذا الديوان التى تعبر وتترجم لحظة الحضور الإلهى عبر الذات الأنثوية. وفي **فصوص الحكم**، ينظِّر ابن عربي للإسهام الأنثوي في التجربة الصوفية، فالأنثوي هو "محل الانفعال"، أرضية تجربة التجلى الإلهى، والنكاح ليس إلا تلك الكيمياء التى تدفع بالرؤيا إلى كمالها؛ فالأنثوي والذكوري ثنائية أساسية يمكنها أن تولِّد طرفاً ثالثاً.[٢]

ويمكننا أيضاً أن نرصد عند كل من ابن عربى ودانتي التدفق الإبداعي باعتباره التجربة القصوى، حيث يُطوِّع الجسد حتى استنفاده فى عملية تجاوز ذاتى يُكتسب عبر التدرب على الفناء، عبر الموت قبل الموت، كما فى الحديث النبوي الذي يكرره الصوفيون حتى الإرهاق: "موتوا قبل أن تموتوا".

ويتعامل دانتى مراراً مع الكتابة باعتبارها ابتساراً وانتقاصاً لا يرقى إلى التعبير عن الرؤيا المؤثرة: "حقاً إن كل لسان سيناله الإخفاق، لأن عقلنا وألفاظنا تعوزها الكفاية لإدراك هذا كله." (**الجحيم**، الأنشودة الثامنة والعشرون، أبيات ٤-٦)؛ أو "لا تسلني أيها القارئ، كيف أصبحت عندئذ خائر القوى مقروراً؛ فلن أكتب ذلك، لأن كل قولٍ سيكون عنه قاصراً" (**الجحيم**، الأنشودة الرابعة والثلاثون، أبيات ٢٢-٢٤). إن الشهادة بقصور الكتابة الذي يتكشف بشكل خاص فى الرؤيا النهائية في نموذج "ما لا يقال"، نتعرف عليه عند ابن عربى أيضاً، بالإضافة إلى دانتى، لأن معراجه الذي يصفه في "كيمياء السعادة" في **الفتوحات المكية** (باب ١٦٧) يُختتم بتكرار مفردات القصة القرآنية الموجزة عن النور الذي يستحيل وصفه والذي هو أحياناً هالة وأحياناً يحجب "سِدرة المنتهى"، رمز الرؤيا الأسمى، تلك التى عاينها الرسول في خاتمة معراجه بعد إسرائه.

ومن المفيد أن نوضح سياق التفاصيل والصور، أي هذه المادة، في تطور منظومة ابن

عربي الفكرية، تلك المنظومة التي قدمت تأويلاً جريئاً يدفع الفكر الإسلامي، باعتباره أنطولوجيا وميتافيزيقا وفلسفة جمالية، إلى آفاقه القصوى.

يرى ابن عربي أن للذات الإنسانية استعداداً بلا حدود فى مجال التجربة الروحية. ومع اعترافه بعدم إمكان المجئ بشريعة جديدة، حيث إن محمداً خاتم الأنبياء، فإنه يرى إمكانية توغل الذات الإنسانية فى التجربة الروحية توغلاً لا يضاهيها فيها نبى. لكن لا بدّ للذات قبل الدخول بحرية وبعمق فى التجربة الروحية من السير فى أثر خطوات الشيوخ السابقين، والالتزام بالسنة، أي أن تكون الذات تابعة وحتى مقلّدة.

دعونا نذكّر بأن الثنائية التي يتسم بها معراج ابن عربى فى "كيمياء السعادة" تتألف من (١) التابع الذي تتكشف له بسرعة كل الأسرار التى تقع تحت نفوذ الأرواح الكوكبية والأنبياء (وفقاً لتراسل يجمع بين معراج الرسول، والنظام الشمسى المنسوب إلى بطليموس، ووفقاً لتصنيفٍ للعلوم يشبه ما كان معروفاً فى الغرب الوسيطى بالمجموعة الثلاثية والمجموعة الرباعيّة للعلوم)، ومن (٢) صاحب النظر الذي يرفع الشك إلى مقام فضيلة أساسية، ذلك المفكر المهمش والمهمَل، بل المنتهك، هذا إذا لم يكن من نصيبه ما هو أسوأ من ذلك ألا وهو الاستقبال البارد اللامبالى له فى السماوات من قبل الأنبياء وأنصارهم من الأرواح الكوكبية. إنهما يتقاطعان مع الذاتين المتقابلتين اللتين ميز بينهما نيتشه بثنائية "نعم" و"لا"، فالتابع هو الذي يقول "نعم" وصاحب النظر هو الذي يقول "لا": ففى هذا المعراج نجد الموجب بجانب السالب، الفاعل بصحبة المنفعل. وهذا الطرح النيتشوي هو الوجه المعاصر الذي أقدمه طواعية لتوصيف هاتين الشخصيتين المتقابلتين. ولكن إذا ما أردنا أن نلتزم بمصطلحات العصر المشار له، لقلنا إن من يمتثل للسنة، أي "التابع"، يُنعم عليه بكل الحقائق الجزئية التى تشكل صرحاً عبر تعددية العقائد. إنه يصير فى وضع الهيولى المادة الأولى، كي يتخذ صورة كل العقائد. وذلك لأن كل عقيدة، حتى العقيدة الوثنية، البدائية، المشرِكة، تلك التى تعبر عن الإلهي عبر صرخات مفزعة (استحضر في هذا السياق تماثيل العبّاد المذعورين والذاهلين في تسبيحهم للرب، تلك التماثيل التى تصور العبّاد السومريين) تنطوي أيضاً على جانب من الحقيقة. وهذا التأويل يفتح نافذة فى النسق الإسلامى على النسبية الكامنة في نصوصه.

ومن المفارقة أن يكون نص دانتي أكثر مقاربة للحداثة من ابن عربى، على الرغم من انفتاح ابن عربى الروحى. فعند الشاعر الفلورنسي طريقة لنقل اللامرئى إلى مستوى المرئي والذي فيه - على ما أعتقد - يندرج التصدع في البنية الوسيطية الغربية. إن هذا التصدع يجد إرهاصاته فى نص دانتى متلازماً مع استنفاد النسق التعبيري الوسيطى. ومن هذا المنطلق يصبح دانتي فى كتابته معاصراً لجيوتو Giotto فى رسمه. ففى هذه الظروف المؤاتية نما اتجاه التمثيل التصويري الذي تطور لاحقاً في معية النهضة. فعند دانتي تتقاطع التجربة الداخلية (الخيالية) بالمرجعية الدينية (الرمزية) وبالمعيش التاريخى والمدني (الواقعى).

وفى الجانب الآخر ظلّ ابن عربى مكرساً الأدبية الوسيطية المكللة بالتجريد. فباستثناء الانعطافات السريعة والخاطفة فى سيرته الذاتية (التي يمكن أن تكشف عن وقائع سياسية ومدنية) لايستنطق الخيالي والرمزي عنده الواقع التاريخى إلى درجة تنظيمه أدبياً. إننا ننقب عن ابن عربي كما ننقب عن الآثار، ونحن نخصّب مشهدنا به كي نجدد أنفسنا

بطاقاتنا الخلاقة. وأثر مثل هذا يشكّل جانباً أصيلاً فينا يعطينا نكهة حياة حديثة على الرغم من كونه أبعد ما يكون عما هو راهن. فنحن نظل متأثرين بالروعة المقيمة في نصه المشَع والتى تتجاوب مع حساسيتنا المسكونة بنشوة المقدس.

وتجربة من هذا النوع لا تصبو إلى أن تمثّل وقائع وإنما تعبر عن دواخل. ومما قدمت، أرجو ألا تخرجوا بنتائج متسرعة، فالمسارات متعددة وكثيرة. ليس مصير اللغة العربية الوقوف عند ثابتها المقدس وتألقه الوسيطى. إن اللغة العربية، ككل لغة، قادرة على تمثل المتغيرات فى كل مجالات التعبير والمعرفة. إن وضع لغة ما يعتمد على ما يفعل بها متحدثوها وكتّابها، فهي ليست إلا رافداً - بين روافد أخرى محتملة - لتفوهات المتحدثين بها الخاضعة لقيود التاريخ. ومنذ ما يقارب القرن، يعكف العرب على التدرب الصابر على التصدع، تصدع البنية الوسيطية، وبقدر ما غابت ظاهرة التصدع عن الذاكرة العربية، بقدر ما كان هذا التدرب موجعاً.

وهكذا يمضى مزدوج اللغة: إنه يطوف العالم ويتصفحه كأنه كتاب تدخل فيه اللغات بوقعها المتعدد في مباراة. يرتحل مزدوج اللغة في فضاء الحضارات يغترف من رحيق الثقافات في مراحلها المختلفة، لا يوقفه عن بحثه شرخ ما أو تمزق ما. تظل كتابته إبداعاً متوحداً، منفرداً، منعزلاً يقارب العالم ويساهم فيه عبر المسافة التي تمده الكتابة بها. إنه متشكك وتائه، عصي على التصنيف. إنه منفي سواء كان على أرض وطنه أو بعيداً عنها. إنه يكتب بوهج العاطفة، بين اللغات، مثرياً الطِرس بطبقاته من المسطور والممحوّ بأبجديات متنوعة. إنه يكتب معتكفاً ويتمرس، مثل مونتين Montaigne، على الموت؛ أي أنه يضع نفسه - كرغبةٍ - موضع المساءلة فى فعل الكتابة.

إننى أكتب بالفرنسية مصطدماً فى اللغة الفرنسية ذاتها بهذا الثابت، بهذا المقدس، بهذا المقيم، بهذه البنية الساكنة التى تمثلها اللغة العربية في مسيرتي، والتي تشكل جرحاً وأثراً. إن وضعي يجعلني بشكل ما أغربن عربيتي. تصوروا الشاطئ كما لو كان عربياً، والفرنسية كما لو كانت طاقة الأمواج التى تندفع متكسرةً على صخوره. فالكتابة تصبح حينذاك تلك الحافات المؤطرة بنتوءاتها وثغراتها لجيشان مستمر من بذخ الرغوات المتموجة. وبعدها لراحة العين تستمر الوقفة التي تتوسل بالفضاء المشع، حيث توجد - وفقاً لمصادفة رائعة - صخور آيلة للظلال. هناك مملكة الجمادات ساكنةً. وهكذا تتدفق متعاقبة الآثار المنفعلة الفاعلة بين اللغات التي تسيّر الكتابة ثم تسمّرها مقبرةً للجسد.

الهوامش

[1] راجع كتاب اليسوعى الأسبانى الذي نشر فى مدريد فى طبعات متعددة (١٩٢١، ١٩٤٣، ١٩٦١):

Miguel Asin Palacios, *L'Escatalogia musulmana en la 'Divina Comedia'*

والترجمة الإنجليزية المختصرة له التي نشرت في لندن في طبعتين (١٩٢٦، ١٩٦٨):

Islam and the Divine Comedy, trans. H Sutherland

والترجمة الفرنسية الكاملة للكتاب ملحقاً بها السجال حول الكتاب:

L'eschatalogie muslumane dans la divine Comédie [suivie de Histoire et critique d'une polémique] (Milan: Arché éd., 1992).

لقد اعتُبر هذا الكتاب "فضيحة" عند نشره، حيث صدر في عام ١٩٢٦ والعالم يستعد لتكريم دانتى بمناسبة مرور ستة قرون على موته. وقد استقبله المستعربون الإيطاليون والمتخصصون في العصور الوسطى باعتباره هجوماً عنيفاً عليهم. فالقول بأثر الإسلام على **الكوميديا الإلهية** كان بالنسبة لهم بمثابة مؤامرة على المؤلف الذي يرمز لا إلى الشعر والفلسفة والمسيحية فحسب، بل أيضاً إلى الجوهر الإيطالي" (راجع ملحق الطبعة الثالثة لكتاب المؤلف الإسباني بعنوان "سجال: تاريخ ونقد"). إن أطروحة المؤلف الإسباني اليسوعي، ميغيل أسين پالاثيوس، تعتمد على أوجه التراسل بين **الكوميديا الإلهية** وأعمال فلسفية وأدبية في التراث الإسلامي (المعري والغزالي وابن سينا وابن رشد وابن عربي). وبعد ذلك توصّل باحث Monneret de Villard إلى ما يعزز مقولة الأثر الإسلامي على دانتي تاريخياً، وذلك بكشفه عن ترجمة طبيب يهودي، إبراهيم الحكيم Abraham Alfaquim، لنص عربي عن معراج الرسول إلى اللغة القشتالية، قبل أن يترجمه مواطن توسكاني إلى الفرنسية واللاتينية في القرن الثالث عشر الميلادي وبالتالي احتمال اطلاع دانتى على ذلك النص. وبناء على هذا الاكتشاف قام الباحث إينريكو تشيرولي بتتبع عمل ترجمة المعراج في إسبانيا وفرنسا وخاصة في إيطاليا. راجع كتابه الذي نشره الفاتيكان عام ١٩٧٢:

Enrico Cerulli, *Il 'Libro della scala et la questione delli fonti arabo-spagnole della divina commedia*

(٢) راجع دراستي:

Abdelwahab Meddeb, "Epiphanie et jouissance," *Cahiers Intersignes* 6/7 [L'amour et l'orient] (1991): 37-151.

الكتابة بالعبرية الفصحى: تقديم رواية عربسك وحوار مع أنطون شماس

محمد صديق

خلفية تاريخية/استقرائية

ظاهرة الكتابة بلغة الآخر الحضاري استثنائية في معظم الحالات وإشكالية في جميعها. حتى العصر الحديث اقترنت هذه الظاهرة بظروف اضطرارية - وإن كانت متفاوتة في الدرجة والحدة - بدليل أن الذين مارسوا هذا النمط من الكتابة عبر القومية في مجتمعات ثنائية القومية أو متعددة القوميات عبر التاريخ اقتصروا في ذلك غالباً على الأمور العامة، في حين احتفظوا بلغتهم الخاصة للتعبير عن القضايا الحميمية الأكثر التصاقاً بالذات والهوية. ويبدو أن الظاهرة شائعة بشكل ملحوظ بين أبناء الأقليات القومية أو العرقية الواقعة تحت سيطرة حضارة أو لغة قومية مهيمنة. إذ ليس أدل على ذلك من ظاهرة "اختراع" بعض هذه الأقليات لغة خاصة تكون بمثابة لغة مشفرة لهم داخل اللغة العامة أو الرسمية في المجتمع. هذا ما فعله اليهود مثلاً أثناء تواجدهم الطويل في مجتمعات غير يهودية، كاعتمادهم "اليدش" لغة يهودية في مجتمعات شرق ووسط أوروبا منذ القرون الوسطى، واستعمال يهود الأندلس "اللادينو" بعد طردهم من أسبانيا والبرتغال، وكتابة النصوص العربية بأحرف عبرية في المجتمعات العربية والإسلامية في القرون الوسطى وهي إحدى ظواهر ما أصبح يعرف بـ "العربية اليهودية" (Judeo-Arabic). وشبيه بهذا ما تفعله اليوم، بدرجات متفاوتة من الجدية والنجاح، أقليات قومية وعرقية، خاصة من العالم الثالث، تضطرها الظروف المعيشية إلى الهجرة من بيئاتها التقليدية والاستقرار في بيئات حضارية مغايرة، خاصة في مجتمعات الغرب الصناعي - تحديداً دول غرب أوروبا والولايات المتحدة وكندا - حين تتشبث باللغة الأم داخل البيت والجالية، كضمانة للاستمرار الثقافي المتميز ومقاومة عوامل الذوبان والانصهار في ثقافة "الآخر" المهيمنة.

وربما أمكن أيضاً التدليل على البعد الاضطراري لظاهرة الكتابة بلغة الآخر الحضاري تاريخياً من خلال تجربة الأدب العبري في الأندلس أثناء الحكم العربي/الإسلامي هناك، فمع أن اللغة العربية كانت لغة الحضارة المهيمنة، ومع أن اليهود المقيمين هناك كانوا يجيدونها ولا شك، فإنهم سرعان ما أفادوا من التسامح الديني/الحضاري القائم لإحياء اللغة العبرية وبعثها من جديد ليزدهر من خلالها الأدب والفكر العبري لفترة ما زالت تعرف بالطور الذهبي للغة والأدب العبري في الأندلس. ومن اللافت للنظر في هذا الصدد أن الشعراء اليهود في الأندلس لم يأبهوا كثيراً بالخطر الضمني على استعمال اللغة العبرية لغير الطقوس والشعائر والأغراض الدينية، فاستعملوها في شتى مجالات الإبداع، بما في ذلك تناول مواضيع

محرجة، كالتغزل بالذكور، أسوة بالشعراء العرب، وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على إعادة ترتيب سلم الأولويات بحيث تخضع اللغة، مهما بلغت قدسيتها، لمتطلبات بقاء وتمايز الأقلية القومية أو العرقية.

حتى مطلع القرن التاسع عشر كان وضع العرب واللغة العربية بشكل عام مغايراً تماماً للنموذج المبين أعلاه، وذلك لسببين أساسيين. الأول، أن العرب حافظوا على تواجدهم المستمر داخل أوطان شكلوا فيها أغلبية ولم يتعرضوا، ككل، لتجربة الأقلية. والثاني يتعلق بالوضع المتميز للغة العربية في التاريخ العربي الإسلامي، لكونها لغة القرآن من جهة، ولاقتناع العرب والمسلمين بأفضليتها على جميع اللغات الأخرى، من جهة ثانية. وقد ولّد احتماع هاتين الظاهرتين لحقب طويلة في التاريخ العربي الإسلامي نزعة تكاد تكون عدوانية تجاه الأقليات العربية/الإسلامية التي تقع تحت حكم غير عربي وبهذا تنفصل، جغرافياً، عن جسم الأمة الذي يبقى معظمه في "دار الإسلام" في حين تصبح هذه الأقليات في ما هو بمثابة "دار الحرب." ضياع هوية العرب المسلمين الذين بقوا في الأندلس بعد سقوط غرناطة، وتغييب عرب إقليمي الإسكندرون وعربستان - ناهيك عن عرب المهجر والمنفى - في التاريخ العربي الحديث من الخطاب السياسي والوعي الجماعي العربي المعاصر، إن هو إلا استمرار مبطن لهذه الظاهرة الأليمة. (باستثناء مظفر النواب في ديوانه **وتريات ليلية** وسليمان العيسى لا أعرف شاعراً أو أديباً عربياً معاصراً يعير وضع هذين الإقليمين العربيين أي اهتمام.) إلا أن الأقلية العربية بامتياز التي استدرت أعنف مظاهر النقمة الممزوجة بالقلق النفسي الجماعي العميق فهي ولا شك الأقلية العربية التي بقيت في فلسطين بعد قيام دولة إسرائيل وأصبح أبناؤها، بحكم بقائهم في الوطن، مواطنين إسرائيليين. تضافرت في الموقف العربي المركب من هذه الأقلية عوامل متناقضة ربما يكون أبرزها الشعور بالعار. فمن أغرب ما اكتشفه فلسطينيو الداخل أثناء لقائهم المتجدد بفلسطينيي الضفة والقطاع تحت الاحتلال بعد حرب ١٩٦٧ كان الإشارة إليهم من قبل بعض هؤلاء، بما في ذلك بعض اللاجئين، بمصطلح "عرب اليهود." فيما بعد عبّر محمود درويش عن الشعور بالعار الملازم لهذا الوضع الإشكالي بقوله عن الفلسطينيين بشكل عام بعد حصار بيروت "سبايا نحن في هذا الزمان الرخو" ("قصيدة بيروت" في ديوان **حصار لمدائح البحر**). ولهذه الترسبات التاريخية والنفسية أثر مباشر على موضوع حديثنا، كما سيظهر لاحقاً.

مع بداية القرن التاسع عشر واحتلال فرنسا لمصر، أولاً، ثم لأجزاء واسعة ومتزايدة من شمال أفريقيا بعد ذلك، طرأ على اللغة العربية جديد لم تشهد له مثيلاً في تاريخها. ويمكن اعتبار البيان الذي وزعته القوات الفرنسية الغازية على الجماهير المصرية في الإسكندرية فور نزولها الطلقة الأولى في حرب اللغات التي ما زالت مشتعلة. كما هو معروف، طبع البيان بالعربية على ظهر سفينة نابليون "الشرق" لاستمالة الجماهير المصرية المسلمة - من خلال هذه اللفتة اللغوية - إلى الجانب الفرنسي ضد المماليك، وجلّهم من أصل غير عربي، بل ومعظمهم لا يجيدون العربية. ومع أن الحيلة "الدعائية" لم تنطل تماماً على المصريين، إلا أن حداثتها استرعت انتباههم. فلم يمض وقت طويل حتى بدأ علماء الأزهر، وهم مشايخ الدين وقادة الفكر معاً في عصرهم، يعيدون النظر فيما استجد حولهم. فهذا شيخ الأزهر نفسه، حسن العطار، يسعى لتعلم الفرنسية على يد بعض علماء الحملة، مقابل تعليمهم العربية. ومع أن العطار (الذي اتهم لاحقاً بالزندقة) لم يقطع شوطاً بعيداً في هذا

المجال، بسبب جلاء الفرنسيين العاجل عن مصر، إلا أن نهجه قد استمر من خلال إيفاد تلميذه النابغ، رفاعة رافع الطهطاوي، إلى فرنسا. أما دور الطهطاوي في فتح ملف العلاقات اللغوية بين الشرق العربي والغرب على مصراعيه، إن جاز التعبير، فغني عن التعريف. ومع ذلك تعرّض الطهطاوي لصدمة ودهشة نتيجة اكتشافه أن اللغة الفرنسية ليست خلواً تماماً من الميزات البلاغية، وإن قصرت، بطبيعة الحال، عن العربية. إذ ما زال تحرجه وارتباكه في معالجة هذه الحقيقة البسيطة يستدعى عطف قارئ كتابه الطليعى **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** حتى اليوم.

إذا كانت النخبة التى عولّ عليها والى مصر، محمد علي، فى مشروع بناء الدولة الحديثة قد سعت بنفسها إلى أوروبا، خاصة فرنسا، لتتعلم لغاتها وتترجم علومها، فإن فرنسا ارتأت، لأغراضها الاستعمارية، أن تجلب لغتها إلى الجزائر (والمغرب وتونس، بعد ذلك) لتحلها لغة رسمية في البلاد، محل اللغة العربية. ونتيجة لهذا التعسف التاريخي ما كان ليخطر فى بال طلائع كتّاب المغرب العربي، مثل كاتب ياسين ومحمد ديب، حين بدأوا يكتبون بواكير أعمالهم الأدبية، في أواسط القرن العشرين، أن يكتبوا بغير اللغة الفرنسية. كذلك كان الأمر بالنسبة لآسيا جبار وباقي كتاب جيلها، وإن تميزت معالجتها هي لهذه الإشكالية الجارحة في أعمالها، وبشكل خاص فى كتابها الفذ *L'amour et la fantasia* **الحب والفانتازيا** المنشور عام ١٩٨٥. فيما يتعلق بقضية اللغة، فإن أهم ما يسترعي الانتباه فى هذا الكتاب هو قدرة آسيا جبار على السير فى اتجاهين متعاكسين في الوقت نفسه. فهى ترثي بلوعة حقيقية عجزها عن استقراء مشاعرها الحميمة بلغتها القومية، مما يضطرها إلى اللجوء إلى لغة العدو للتعرف على ذاتها. إلا أنها، من جهة أخرى، تجند معرفتها الخارقة للغة الفرنسية من أجل تعرية الاستعمار وكشف جرائمه البشعة المستترة تحت خطاباته الفضفاضة حول رسالته الحضارية وإنسانيته المزعومة. اللغة هنا، كما هى عند كثير من كتاب المجتمعات المستعمرة سابقاً في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، سلاح ذو حدين، يطال أحد حديه، على الأقل، ذات المستعمِر، وإن قلّ أن ينجو المستعمَر من حده الآخر.

على ضوء هذه الخلفية التاريخية المقتضبة، كيف نتعامل مع أول كتاب جاد فى الأدب العبري لمؤلف عربى؟

رواية عربسك

حين ظهر كتاب أنطون شماس، **عربسك**، سنة ١٩٨٦ أحدث دوياً في الأوساط الثقافية اليهودية في الغرب، خاصة فى الولايات المتحدة.[١] وما زالت أصداء هذا الحدث تتردد حتى الآن، وإن اقتصرت بشكل ملحوظ فى السنوات الأخيرة على الدوائر الأكاديمية والدراسات الأدبية. ومع أن الكتاب لم يكن الأول من نوعه تاريخياً، إذ سبق أن كتب كتّاب عرب يعيشون داخل إسرائيل كتباً باللغة العبرية، بما في ذلك أنطون شماس نفسه، إلا أن **عربسك** يختلف عن كل ما سبقه من ناحية النوعية والمستوى الفني الرفيع. فهو أولاً وقبل كل شيء عمل أدبي فذ كان جديراً بأن يثير اهتماماً شديداً بأي لغة كتب، وبأية معايير فنية

قيس، بغض النظر عن الإشكاليات الأخرى المتعلقة بهوية كاتبه وقرائه. ذلك لأن **عربسك** طوّع اللغة العبرية وفجّر من طاقاتها الأسلوبية والإيحائية أبعاداً وظلالاً تعبيرية قلما اجتمعت لأي كاتب معاصر آخر، بما في ذلك أفضل الكتاب اليهود. بهذه القدرة الفنية المتميزة استحق **عربسك** أن يسمى الكتاب العبري بامتياز، بالضبط كما استحق الخادمان الفقيران في قصة هنري جيمس (الشيء الحقيقي) "The Real Thing"[٢] تمثيل طبقة الأرستقراطية أمام ريشة الرسام لأنهما تقمصا بالتبني، صفات وخصائص هذه الطبقة التي يحلمان بالانتماء إليها بدقة ومصداقية أكثر من أبنائها الحقيقيين (Mr. and Mrs. Monarch). ومن المثير للانتباه بصدد هذه المقارنة أن شماس يعتبر اللغة العبرية "خالة" له (لكون العربية اللغة الأم)، كما صرّح أكثر من مرة. وقد يكون بمثابة تحصيل حاصل القول إن إنجازاً كهذا ما كان ليتأتى لشماس لو لم يكن يحركه الوعى الحاد بكونه "دخيلاً" على اللغة التي "يصادرها" ليتعرف على ذاته، فنياً، من خلالها.[٣]

فالرواية، إلى حد ما، سيرة ذاتية، ولكن من نوع خاص. تنعكس هذه الخصوصية على عدة مستويات أهمها التوظيف المنهجى لزاوية الرؤية أو التناول فى السرد. فكما لاحظ معظم الذين تناولوا الرواية بالنقد، بما فى ذلك بعض النقاد العرب، ومنهم يمنى العيد،[٤] تقنية السرد هنا تكسر المسار الزمنى للأحداث وتعيد صياغتها في أطر نصية متداخلة ما إن تستقر على وضع حتى تعود إلى الارتجاج، كمياه بحيرة ألقى فيها بحجر إثر حجر. وهذه بالضبط هى الاستعارة التى تستوحيها الرواية بوعى كامل لتقنيتها، وإن كان المرمى هنا هو علبة بيرة بدل الحجر. من ضمن ما تتسبب به هذه التقنية المراوغة زعزعة يقينية الخطابات التاريخية والإيديولوجية، أيا كانت هويتها. فمع أن النص يشتمل على كثير من الحقائق الإحصائية المتعلقة بالراوي/الكاتب، ويتتبع مصائر عدد من أفراد عائلة شماس المسيحية عبر تقلبات الحقب والدول منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى بداية عقد الثمانينيات من القرن العشرين، بالإضافة إلى كم هائل من المعلومات التاريخية المتعلقة بالصراع الفلسطيني-الإسرائيلى وبمصير الشعب الفلسطينى بشكل خاص، سواء شقه المتواجد في الشتات، أو شقه الآخر الذي بقي على تراب الوطن الضائع، وأصبح يُعرف بمرور الزمن بالأقلية العربية فى إسرائيل، فإن التعامل مع هذه المعطيات التاريخية خاضع هنا دائماً لاعتبار أساسي واحد: فتح ملف الواقع التاريخى الناجز على احتمالات الممكن النصي/السردي. كل صياغة هنا هى في الوقت نفسه إعادة صياغة تترك "جوهر" الحدث عائماً بين مرجعية مغيبة ونصية إجرائية تقاوم الاستقرار فى صيغ معرفية محددة وثابتة. يبدو لى أن جزءاً كبيراً من القلق الذي انتاب الكثيرين من قراء الرواية العرب واليهود على حد سواء مصدره بالضبط هذه التقنية السردية التى تستعصى على الاختزال في قوالب معرفية وعاطفية جاهزة.

من ناحية ثانية، يحول هذا التدخل الحميم بين موضوع الرواية وشكلها وأسلوبها، وخاصة لغتها التضمينية، دون أخذ تلميح شماس حول السبب الذي جعله يكتب الرواية بالعبرية بدل العربية مأخذ الجد. فقد لمح أكثر من مرة أنه فعل ذلك تحرجاً من جرح مشاعر المتقدمين في السن من أفراد عائلته الذين ما زالوا على قيد الحياة، علماً بأن **عربسك** سيرة ذاتية فنية وبالتالي تشير ضمناً إلى أشخاص معروفين. هذا السبب، على وجاهته، غير مقنع على الصعيد الفني. التحفظ هنا ليس على مصداقية شماس الشخصية أو حقيقة مشاعره

تجاه أقاربه، بل على إمكانية أن تكتب هذه الرواية نفسها بالعربية أو بأي لغة أخرى. من العبث الفصل في هذه الرواية بين الفحوى والشكل، أو المعنى والأسلوب، أو التجربة الجمالية واللغة التي تجسدها.

القراء والنقاد

على فرضية صحة هذا التشخيص، هل يعني هذا أن الرواية تنجح في تجنب المطبات الإيديولوجية على جميع المستويات وهي تعالج أكثر القضايا الإيديولوجية إلحاحاً: قضية هوية العرب الفلسطينيين الذين بقوا داخل إسرائيل وأصبحوا، رسمياً، مواطنين إسرائيليين؟ يتضح من النقاش الواسع الذي أثارته الرواية عند صدورها أن الأمر ليس بهذه السهولة. فمن جهة، شعر بعض الكتاب الإسرائيليين اليهود أن الرواية تشكل خطراً على "الهوية الإسرائيلية" التي ترتكز، في نظرهم، على ثلاثة أضلاع: اليهودية، ديناً أو حضارة، اللغة العبرية، باعتبارها لغة أماً، والمواطنة في إسرائيل. وبما أن شماس حائز بطبيعة ولادته في إسرائيل سنة ١٩٥٠ على المواطنة أو الجنسية الإسرائيلية، ومتمكن من العبرية بحكم دراسته في المدارس العبرية واطلاعه الواسع على الأدب العبري في كل مراحله من التوراة وحتى الزمن الحاضر - وهو ما تجلى بوضوح صارخ في **عربسك**، كما أسلفنا - فإن الضلع الناقص في هويته "الإسرائيلية" هو انتماؤه، بالولادة أيضاً، إلى الدين "الخطأ"، في هذه الحالة الدين المسيحي. في الأساس، التحدي الذي طرحه شماس (من خلال **عربسك**) على الوعي والفكر السياسي الإسرائيلي (اليهودي) يتجسد في وضع المواطنة الإسرائيلية وديموقراطية الدولة الرسمية، من جهة، مقابل يهوديتها، من الجهة الأخرى. ردود الفعل العنيفة من قبل معظم الكتاب والنقاد الإسرائيليين، بما فيهم المنتمون إلى "اليسار" الإسرائيلي، على ظاهرة **عربسك** تؤكد أن يهودية الدولة تأتي في المكان الأول، وأن طلب الانتماء الكامل إلى الهوية الإسرائيلية من خلال بُعدي اللغة والمواطنة فقط يعتبر بمثابة تخريب لهذه الهوية من الداخل: أي ما معناه أن شماس، مهما بلغت استعداداته الذاتية للاندماج في الهوية الإسرائيلية ورغبته الشخصية في تحقيق ذاته كفرد من خلال مقوماتها الجغرافية واللغوية والثقافية، فإن يهودية الدولة اليهودية ستقف له (ولغيره) بالمرصاد لتحول دون ذلك. عبّر عن هذه القناعة الراسخة أ. ب. يهوشواع حين أهاب بأنطون شماس، الذي كان يقيم في القدس الغربية آنذاك، أن يلم حوائجه وينتقل مائة متر شرقاً حيث ستقوم الدولة الفلسطينية العتيدة وحيث سيتسنى له تحقيق ذاته الشخصية في الإطار القومي لدولة شعبه العربي الفلسطيني.(٥) أما أمنون شمّوش، الكاتب الإسرائيلي سوري الأصل، فقد عبّر عن استعداده "لاستضافة" شماس في البيت القومي اليهودي ما لم يتطاول "الضيف" فيطلب المفتاح ليصبح هو صاحب البيت.

بالمقابل وصل التشنج الشوفيني لدى بعض الكتاب والنقاد اليهود في الولايات المتحدة إزاء الكتاب حداً أخرجهم عن صوابهم. وقد تمثلت هذه الحالة العصبية بأجلى صورها الهستيرية في ردود الكاتبة سينثيا أوزيك Cynthia Ozik على بعض المداخلات التي رافقت ظهور الترجمة الإنجليزية لـ **عربسك** في الولايات المتحدة. ومن الظريف بهذا الصدد الإشارة إلى حادثة مضحكة وهي أن أنطون شماس كان قد دُعي سنة ١٩٨٨ لإلقاء كلمة في

بيركلي أمام جمهور معظمه من اليهود، إلا أنه حين دخل القاعة لم يجد من يقدمه، مع العلم أن بيركلي مركز هام للدراسات العبرية واليهودية، بالإضافة إلى شهرتها الواسعة كتجمع كبير للمثقفين اليهود "الليبراليين."

ما أقلق هذا الفصيل من الكتاب اليهود والإسرائيليين أبهج فصيلاً آخر، أقل عدداً، وإن كان حضوره على ساحة الأدب العبري لا يقل خطراً: أعني مجموعة الكتاب والشعراء الذين عرفوا بالكنعانيين. فقد رأى هؤلاء في **عربسك** تحقيقاً لتصوراتهم الأسطورية/الإيديولوجية الداعية إلى بعث حضارة الشرق الأوسط القديم من خلال هيمنة اللغة العبرية وإحلالها مكان اللغات المحلية الأخرى في المنطقة.(٦) وبما أن اللغة العربية هي العقبة الكؤود في سبيل نجاح هذه الدعوة، فقد رأت هذه المجموعة في اختيار شماس اللغة العبرية وسيلة للتعبير عن ذاته بدل لغته العربية الأم مؤشراً إلى مستقبل واعد. **عربسك**، من هذا المنظور الأسطوري المؤدلج، هي القطر الذي سيتبعه الغمر.

على نطاق أضيق كثيراً برزت وجهة نظر ثالثة في الأوساط الثقافية الإسرائيلية، خاصة الأكاديمية منها، تتبنى خطاب **عربسك** (الضمنى) الداعي إلى إلغاء البعد اليهودي لدولة إسرائيل لتصبح الدولة بحق دولة جميع مواطنيها، بغض النظر عن انتمائهم الديني والعرقي. وربما كان الناقد الإسرائيلي والأستاذ العبري في جامعة تل أبيب، حنان حيفر، أفضل من عبر عن هذا الموقف العلماني باتساق في مجموعة مقالات حول **عربسك** نشرت بالعبرية والإنجليزية في صحف ودوريات مختلفة في إسرائيل وخارجها. ما أبرزته مداخلات حيفر بوضوح هو المأزق النظري في الخطاب السياسي الصهيوني الذي يصبو إلى التوفيق بين نقيضين: ديموقراطية الدولة ويهوديتها.(٧)

هذا، باختصار شديد، مجمل ما أثارته **عربسك** من ردود فعل في الأوساط اليهودية في إسرائيل وخارجها. فماذا كان موقف الأوساط الثقافية العربية من هذا الحدث؟

عندما اقتبستُ عبارة الشاعر العراقي المشرد، مظفر النواب "بالعبرية الفصحى" عنواناً لهذه المداخلة لم تغب عن خاطري المفارقة بين استعماله المجازي واستعمالي الوصفي لها؛ إذ كان النواب قد استعمل التعبير في إحدى لوعياته لصدم المتلقي العربي وهزه من خلال التغريب الكامن في جمع ما لا يجتمع. فصفة الفصاحة ومشتقاتها تقترن في الوجدان الجماعي العربي باللغة العربية قصراً، وإن تعدتها إلى لغات أخرى، كالإنجليزية أو الفرنسية، فإنما يكون ذلك على سبيل المجاز، وربما أيضاً مجاراة الزمن في الاعتراف بحظوة هذه اللغات بدليل انتشارها الواسع في مناطق شتى من العالم خارج حدودها القومية. أما أن تتعدى هذه الصفة الملازمة للعربية موصوفها الطبيعي إلى اللغة العبرية، فهذا ما لا يخطر ببال. ومن هنا صدمة التغريب المفترضة ضمنياً في قصيدة النواب.

فهل اختلف الأمر بعد نشر **عربسك** وترجمتها إلى الفرنسية والإنجليزية، مما وضعها في صيغتها المترجمة على الأقل، في متناول يد شريحة من المثقفين العرب؟ من الصعب الإجابة على هذا السؤال بشكل قاطع. فقد تراوحت ردود الفعل العربية القليلة بين الزعيق والتجريح، كما في مقالة نوري الجراح(٨) من جهة، ومحاولة رصد الظاهرة والتعامل مع الكتاب نفسه بمسؤولية علمية، كما في مقالة شربل داغر "أرابسك فلسطينية"(٩) ودراسة يمنى العيد المذكورة أعلاه، وإن لم يخل الأمر، حتى في هذه المحاولات الجادة،(١٠) من بعض

الحرج والتحفظ. أما الأغلبية الساحقة من المثقفين العرب، سواء فى العالم العربى أو خارجه، فقد أصابها الذهول والحيرة إزاء ظاهرة **عربسك** فالتزمت الصمت المطبق لسنوات غير قليلة. ومما لا شك فيه أن لجميع هذه المواقف مبررات تاريخية وسياسية ونفسية لا يجوز تجاهلها أو القفز فوقها. مع ذلك تجدر الإشارة إلى دور الذاكرة الانتقائية في بلورة الموقف المتشدد من **عربسك** فإن ما تنساه هذه الذاكرة أو تتناساه، هو أن جميع شعراء المقاومة، بما في ذلك محمود درويش وسميح القاسم والمرحوم راشد حسين وغيرهم، كانوا قد تتلمذوا، مثل أنطون شماس تماماً، على الأدب العبري الحديث والقديم، وأفادوا منه كثيراً في صياغة قاموسهم الشعري، سواء على مستوى المضمون أو الصورة أو الأسلوب؛ ناهيك عن إفادتهم من اللغة العبرية التي أطلوا من خلالها لأول مرة على الأدب العالمي المترجم. هذه حقيقة تاريخية أملتها الظروف الموضوعية ويجب التعامل معها على هذا الأساس وإلا أوقعنا التعسف فى تجاهلها وتحويرها في الغبن والخلط، إذ بقليل من الشجاعة الأخلاقية يمكن استنتاج التهافت الكامن في المنطق الذي يشيد ببقاء الفلسطينيين جسدياً فى الوطن وثقافياً وفنياً خارجه. بالنسبة لذوي المواهب من الفلسطينيين المقيمين فى إسرائيل، اعتبرت هذه المعادلة العبثية دعوة مباشرة إلى الانتحار الفنى والفكري، لأن مجالات الكتابة والخلق والإبداع فى الوسط اليهودي أكثر بما لا يُقدّر مما هي عليه في الوسط العربى. مما لا شك فيه أن السياسة الرسمية للحكومات الإسرائيلية المتعاقبة قد عملت دائبة للإبقاء على هذا الوضع، ولكن من الغبن أيضاً اختزال هذه الظاهرة المعقدة فى البعد السياسى وحده.

تساؤلات

مع التسليم بأن الظاهرة نفسها - ظاهرة كتابة الذات العربية الفلسطينية-الإسرائيلية بالعبرية - إشكالية ومعقدة على كل الأصعدة، فهل يعنى هذا بالضرورة امحاء الأبعاد العربية لهذه الذات أو تذويبها فى ذات أخرى بمجرد حكايتها بالعبري؟ منطلق كهذا يفترض تصوراً أحادي البعد لذات متجانسة تماماً ومتجمدة أبداً. في الرواية العربية التى تعالج موضوع الصدام الحضاري نسخ مكررة من هذه الذات المأزومة التي تنظر إلى العالم عبر منظور ثنائي يرى دائماً نصف المعادلة فقط: إما الشرق وإما الغرب، إما نحن وإما هم، إما أسود وإما أبيض. وكثيراً ما يُشحن هذا العرض الميكانيكي بطاقة عاطفية هائلة تضفي على النص ضجيجاً ميلودرامياً يأخذ أحياناً طابع المأساة ليحجب بذلك الفراغ الفكري المروع الكامن فى مركزه.(١١) ولكن ماذا لو اعتمد البحث نقطة انطلاق مغايرة تماماً أو افترض ذاتاً متعددة الجوانب والأبعاد منفتحة على احتمالات أوسع وأعم من معطيات الواقع وغير قابلة بتاتاً إلى الاختزال فى المعادلة المانوية: "إما هذا وإما ذاك"؟

ولنعد إلى **عربسك** لنتساءل بشكل محدد أكثر: في أية ذات تذوب الذات العربية في الكتاب؟ اليهودية؟ الإسرائيلية؟ كما أسلفنا، فإن مجرد طرح مثل هذا الاحتمال من خلال نص أدبي قد أفزع قطاعات واسعة من القراء اليهود في إسرائيل وخارجها، إذ رأوا فيه محاولة لتذويب الشخصية اليهودية لدولة إسرائيل وليس الذوبان فيها. ومن يقرأ الرواية بنصها العبري - كما فعلتُ - لا بدّ وأن تبهره مقدرة شماس على إفراغ الكثير من قوالب

اللغة العبرية من مخزونها التاريخي اليهودي، بما في ذلك التوراتي أحياناً، وشحنها مجدداً بمخزون من التاريخ البديل: تاريخ الشعب العربي الفلسطيني.

وقد كان باستطاعة شماس، لو أنه اعتمد منظور "إما ... وإما"، أن يبسط الأمور فيجعل بطل روايته يغير دينه ويعتنق الديانة اليهودية وبذلك يحل الإشكال لجميع الأطر المعرفية والخطابات الإيديولوجية القائمة، ولكنه لم يفعل ذلك، مما أبقى انتماء بطل الرواية - كما المؤلف - إلى الهوية الإسرائيلية مشروطاً بتغير هذه تغيراً حذرياً يتناقض مع المرتكزات الإيديولوجية والفكرية للدولة اليهودية. ولهذا السبب، نجد المؤلف الإسرائيلي اليهودي داخل الرواية، بار أون، الذي تربطه ببطل الرواية الأوتوبيوغرافي علاقة حدلية معقدة، يفضل عليه فلسطينياً من الضفة كنموذج للعربي النمطي، أي المسطح الذي يتوخى تصويره في روايته التي هو بصدد كتابتها. ويرجع بار أون هذا التفضيل إلى كون هوية عربي الضفة (وتطلق عليه الرواية تسمية پاكو Paco) واضحة تماماً، أي ليس كالعربي الإسرائيلي الذي أصبحت هويته إشكالية بالنسبة للجميع. وفي حين يشير بار أون، المؤلف الإسرائيلي اليهودي في رواية **عربسك**، إلى عربي الضفة قائلاً: " لقد وجدت لنفسي بطلاً جديداً" gibor hadash matsati li (ص ١٥١ في النص العبري) فإنه يسمي راوي **عربسك** "يهوديّ" ha-yehudi sheli (ص ٧٢ في النص العبري) (العربي/الفلسطيني/اليهودي). وهكذا تتقابل الهويات وتتناقض في سلسلة لانهائية من المرايا العاكسة في هذه الرواية الفذة.

إلا أن **عربسك** تواجه خطاب الهوية العربية بإشكال لا يقل تعقيداً. فبطل الرواية عربي مسيحي تشرّب من حكايات الحكواتية من آل شماس نصيباً وافراً من معاناة وأشجان المسيحيين العرب في الوسط الإسلامي (كما في الوسط اليهودي في دولة إسرائيل لاحقاً). وهذا الإشكال إن همّ أحداً غير المسيحيين أنفسهم وأبناء الأقليات الدينية والقومية الأخرى في العالم العربي فإنما يهم الملتزمين بالخطاب القومي العربي قبل غيرهم. والتحدي الذي تطرحه **عربسك** في نهاية المطاف على الوعي القومي العربي المعاصر هو الجانب الآخر من التحدي الذي تطرحه على الوعي الإسرائيلي. هنا: كيف يكون المواطن المسيحي في العالم العربي مسيحياً مائة بالمائة وعربياً مائة بالمائة، وهناك: كيف يكون المواطن المسيحي في إسرائيل عربياً مائة في المائة وإسرائيلياً مائة في المائة؟ على صعيد الفكر السياسي المحض، **عربسك** دعوة صريحة إلي فتح ملف التعددية الدينية والقومية واللغوية القائمة فعلاً في العالم العربي، كما هي قائمة إلى حد ما في إسرائيل، انطلاقاً من الاعتراف بشرعية الاختلاف في إطار حوار ديموقراطي جاد ودائم. ردود الفعل العصبية إزاء ظاهرة **عربسك** تثبت أن مهاجمة الظاهرة أسهل من مواجهة التحدي الذي تطرحه.

محاورة

محمد صديق: هل كانت الأبعاد النظرية للإشكال الذي أثارته **عربسك** عند نشرها ماثلة لخاطرك وأنت تكتب الرواية؟ بكلمات أخرى، هل تناسبت ردود الفعل مع استراتيجيات

الكتابة أم تجاوزتها وتخلت عنها لأغراض لم تضمرها أثناء التأليف؟

أنطون شماس: قد يكون من الغرور أن أدّعي أمامك بأني أتذكر تفاصيل الأشياء التي كانت ماثلة أمامي يوم كنت غارقاً في كتابة **عربسك** في أواسط الثمانينيات، مع أن للأمر إغراءً لا يمكن إنكاره، قوامه إعادة كتابة الماضي من المنطلق التراجعي. غير أنّي سأقاوم الإغراء، خلافاً لعادتي، وأعيد القول بأني لا أذكر التفاصيل ولا أدري على وجه التحديد ما قد يكون قد انتاب هذه التفاصيل من تقديم أو تأخير، ومن إرجاء واستباق. ففعل الكتابة الروائية، خلافاً للفعل الحكواتي، كما قرأت لدى ڤالتر بنيامين بعد ذلك بسنوات، هو فعل انفرادي اعتكافي، يُغلق فيه الباب أمام العالم الخارجي وإغراءاته، على جميع المستويات، فيؤجل التفكير في الولاءات والاشتهاءات إلى حين.

بدأتُ كتابة **عربسك** في البداية باللغة العربية، في أوائل الثمانينيات، وبعد أن أنجزت فصلاً واحداً (بقيت شذرات منه في الفصل الرابع من الصيغة العبرية النهائية) أصابني الهلع إذ اكتشفت، فيما اكتشفت، أن الكتابة عن الأقارب الأحياء الذين نحبهم، بلغة يفقهونها، هي أمر أقرب للمستحيل، حتى وإن كانت الكتابة تجري بعيداً عنهم، وراء الباب المغلق في القدس، بينما هم في أقاصي الجليل في شمال فلسطين. ثم اكتشفت ، فيما اكتشفت، أن الحكواتي نادراً ما يقوم بحكاية قصته لأناس عاشوا تفاصيلها ويعرفونها عن ظهر قلب، ولعل من الأفضل، للحكاية وللحكواتي على السواء، أن تُحكى الحكاية لأناس يحاولون تجاهلها ، في أحسن الأحوال، إن لم يكن طمسها وتغييبها. فتحولتُ للكتابة بالعبرية (التي لا يجيدها ، لحسن حظي، جيل الآباء والأمهات من العائلة)، وهي لغة مارست فيها كتابة القصائد - ولا أقول الشعر - في السبعينيات، إلى جانب العربية، فمنحني هذا التحول إحساساً افتراضياً بالأمان والاطمئنان في قول ما أريد عن ذوي القُربى، بلغة قد تكون أشد مضاضةً.

وكان في هذا التحول شيء من التحايل - أو الاحتيال، إذا أردتَ - على العائلة وعلى الولاء للعائلة؛ وشيء من غرور الشباب واستعراض العضلات اللغوية؛ وشيء من حب الاستطلاع والمشاكسة؛ وشيء من الرغبة في إحراج الـ "آخر" الإسرائيلي داخل قدس أقداسه القومية - اللغة العبرية - وشيء من الافتتان بهذه اللغة التي كُتبت فيها أحمل النصوص السردية على مر العصور (في التوراة): وشيء من رغبة المغامرة السندبادية؛ وشيء من القناعة بأن الكتابة بغير لغة الأم تفرض على الكاتب دقة مرهفة في استعمال اللغة ما كانت لتتوفر له في الكتابة بلغته الأم التي تفرض على الكاتب، من حيث لا يدري، قوالب تعبيرية جاهزة وطاعة فطرية للأنماط اللغوية التقليدية؛ وأشياء أخرى عدا ذلك، لا أستطيع الآن أن أتتبع تفاصيلها.

فهل كان يجول في خاطري يومها أن مجرد الكتابة بالعبرية هو بالضرورة أمر تآمري، غايته تفجير لغة المستعمر الجديد من الداخل، كما يقول خطاب ما بعد الحداثة؟ أستبعد ذلك، لأن الكتابة في أية لَغة كانت، حتى وإن كانت لغة المستعمِر، هي باب من أبواب العشق؛ والتآمر، في علمي، لم يرد لدى ابن حزم في مسرد مزايا العشّاق. وبانتهاء الكتابة، كما بانتهاء العشق، يبدأ التأويل، وحينها فقط تُثار هذه الأسئلة، إذا كان ثمّة من يريد إثارتها. وأنا، بالمناسبة، واحد من هؤلاء.

وهذه الأسئلة يجب أن تُثار لأن اللغة العبرية هي اللغة التي جرى بها التخطيط لتشريد الفلسطينيين في عام النكبة، وهي اللغة التي أصدرت بها أوامر التشريد والتهجير والقتل، وهي لغة الخطاب الصهيوني الذي ينفي وجود الخطاب الفلسطيني ووجود الفلسطينيين ووجود مآسيهم - فكيف إذن يستطيع الفلسطيني أن يتجاهل كل ذلك ويستعملها لكتابة روايته؟

في اعتقادي أن اللغة، في ذاتها، خالية من نوايا الخير والشر، والناطقون بلغة معيّنة هم الذين يقحمون هذه النوايا إلى حيز اللغة. فأنا أستمتع مثلاً بقراءة نصوص الأدب العبري على مختلف عصوره انطلاقاً من هذه المقولة، دون أن أسمح لمجرمي الحرب الإسرائيليين، من بن حوريون إلى يتسحاك رابين، أن ينالوا من هذا الاستمتاع "البارطي"، تماماً كما يستمتع القارئ اليهودي بنصوص كافكا وهاينرخ بل وجينتر حراس، باللغة التي أصدرت فيها أوامر الإبادة النازية، وكما يستمتع القارئ المغربي، مثلاً، بقراءة بارط وسارتر وكامو بلغة المستعمِر السابق.

ولكني، في نهاية المطاف، وإذا أردتَ سماع الحقيقة وليس ابنة عمها، كما نقول في الجليل، فإني لم أكن أبغي سوى شيء واحد بسيط هو حكاية قصة العائلة خلال مئة عام، مع أن هذه القصة، بيني وبينك، لا تستحق أن تكتب بالإبر العبرية على آماق البصر الفلسطينية، فما بالك بأن تكون عبرة لمن اعتبر.

أما ما عدا ذلك من التنظير والتأويل، فهو من باب الاحتهاد الذي لا دالّة لي عليه.

محمد صديق: هل كانت نماذج كتّاب عرب من شمال أفريقيا مثل كاتب ياسين ومحمد ديب وآسيا جبّار ماثلة في وعيك وأنت تكتب **عربسك**؟ وأين تموضع نفسك بالنسبة لتجربة مثل هؤلاء الكتّاب الذين اضطرتهم السياسة الكولونيالية لفرنسا أن يجيدوا اللغة الفرنسية أكثر من إجادتهم اللغة العربية التي لم تكن تُعلّم في المدارس الجزائرية إبان الاحتلال الفرنسي لهذا الغرض بالذات؟

أنطون شماس: الفرق بيني وبين هؤلاء الكتاب الذين تذكرهم (إذا جاز لي، أصلاً، أن أتجرأ على وضع اسمي في مصافهم) هو الفرق بين الاختيار والاضطرار: أنا اخترت العبرية، وهم كتبوا الفرنسية، في غالب الأحوال، مضطرين. أما الإجابة على سؤالك فهي بالنفي، فقد كانت قراءاتي العربية حتى ذلك الحين، ولعلها لا تزال، مقتصرة على أدب المشارقة إلى حد بعيد، مع بعض الاستثناءات.

هناك عدة كتب يمكن أن "أموضع" نفسي، كما تقول، على خارطتها، وأجد في التجارب التي تتناولها شيئاً يؤانسني في وحدة تجربتي. ولعلني كنت يومها أجد هذا الإيناس، أكثر ما أجده في تجارب الأدب الكاريبي المكتوب باللغة الأمريكية (ولا أقول الإنجليزية)؛ وفي أدب الهوامش الأمريكية، إذا جاز التعبير؛ وفي أدب أمريكا اللاتينية (الذي قرأته مترجماً إلى العبرية)؛ وبصورة أساسية في الأدب الشعبي العربي، الذي أفاد منه كتّاب أمريكا اللاتينية أكثر مما فعلنا نحن العرب.

في "حكاية القلندري الثالث" الواردة في إطار "قصة الحمال والصبايا الثلاث" (في

تحقيق محسن مهدي لكتاب **ألف ليلة وليلة**) ورد خبر جزيرة المغنطيس التي تقود التيارات المائية إليها بالمراكب التائهة، فيجتذب المغنطيس مساميرها الحديدية، "لأن الله تعالى ركّب في حجر المغنطيس سراً وهو أن الحديد يحبه." فتغرق المراكب بمن عليها ولا ينجو من ملاحيها غير سعيد الحظ. والكتابة، في نهاية المطاف، هي محاولة يائسة للهروب من جزر المغنطيس الشخصية هذه، وبمساعدة الأسطرلاب الملائم يمكن العثور على مسامير مركبي الغريق في الكتب التالية، وليس في ترتيبها العشوائي أية إشارة إلى أهميتها أو حظوتها لديّ:

- **عزيزتي آنتونيا** للكاتبة الأمريكية ويللا كاثر Willa Cather, *My Ántonia*، نشرتها عام ١٩١٨، وقرأتها أنا بعد أربعين عاماً، يوم كنت في الثامنة، بترجمة عربية رائعة لسهير القلماوي (قد تكون نشرت في أوائل الأربعينيات)، وهي أول رواية قرأتها في حياتي، وما زلت أعيد قراءتها إلى اليوم، بنفس الحبور والاغتباط، بالترجمة العربية؛ إذ إني أصبت بشيء من خيبة الأمل حين قرأتها لأول مرة بالأصل الإنجليزي! وفي **عريسك** اقتباسات مباشرة منها، وتناصّات واضحة.

- مؤلفات خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges، وقد قرأت في حينه ما تُرجم منها إلى العبرية والإنجليزية. ولعل بورخس هو كاتبي المفضّل على الإطلاق من كتاب القرن العشرين شرقاً وغرباً.

- رواية جارسيا ماركيز **مئة عام من العزلة** García Márquez, *Cien años de soledad*، وكل ما كُتب منذ السبعينيات، كما تعلم، خرج من "معطف" جارسيا ماركيز.

- ديوان للشاعر الكاريبي الذي يكتب اليوم، في اعتقادي، أجمل الشعر باللغة الإنجليزية ديريك والكت Derek Walcott، عنوانه *The Star-Apple Kingdom*، نُشر عام ١٩٧٩، وسحرني إلى أبعد حد حين قرأته للمرة الأولى في مطلع ١٩٨٢ (وكنت يومها ما أزال أتذوق الشعر)، وفيه بيت من الشعر حُفر في مخيلتي منذ ذلك الحين: "I had no nation now but the imagination" ("لم يعد لي الآن وطن سوى الخيال"). (١٢)

- أعمال و. هـ. أودن W. H. Auden وقصيدته "Musée des Beaux Arts" ("متحف الفنون الجميلة") هي معلقتي المفضّلة.

- روايات الكاتب العبري الراحل دافيد شاحر، عن طفولته في القدس في فترة الانتداب البريطاني في فلسطين.

- كتاب **كليلة ودمنة**، وقصص الحيوانات في **عريسك** هي تحية إجلال لابن المقفّع.

- أما المغنطيس الأكبر فهو، بلا جدال، كتاب **ألف ليلة وليلة**.

محمد صديق: مَن من كتاب العالم الثالث، أو من كتاب العالم المهّمش، كما نقول في هذه الأيام، أفادتك خبرتَه في هذا المجال؟ أعني تحديداً كتاباً مثل كونراد البولندي الذي كتب بالإنجليزية، وبيكيت الإيرلندي الذي كتب بالفرنسية قبل أن يُترجم أعماله إلى الإنجليزية التي هي لغته الأم بحكم ظروف بلده إيرلندا، ويونسكو الروماني الذي كتب بالفرنسية أيضاً، ناهيك عن الكتاب الأفارقة مثل تشنوا أتشيبي وول سوينكا النيجيريين اللذين كتبا

بالإنجليزية فقط، وسلمان رشدي وكتّاب "الهند الإنجليزية،" كما يسميهم كتاب عن English India، أو حتى كتاباً عرباً مثل جبران كتبوا بالإنجليزية في بداية القرن العشرين؟

أنطون شماس: ذكر لي أحد الأصدقاء حين حدثته عن كتابة الرواية في حينه بأن عليّ قراءة رواية سلمان رشدي *Midnight's Children* (**أطفال منتصف الليل**)، وكانت قد ظهرت عام ١٩٨١. وبعد أن قرأت عدة صفحات منها أغلقت الكتاب ولم أعد إليه إلا بعد سنوات طويلة. فرشدي يتمتع بمغنطيسية هائلة، ولذا خشيت على مساميري. ولكن مشروع رشدي الكتابي هو من أكثر المشاريع الكتابية إيثاراً لديّ، وعادة ما أقتبس مقولته المشهورة: "ما أحاول إنجازه هو تحرير اللغة الإنجليزية من سلطة الإمبراطورية البريطانية."

أما بالنسبة للآخرين الذين ذكرتهم، فلعل بيكت هو أقربهم إلى قلبي. وقد كنت ترجمت *Waiting for Godot* (**ناطرين جودو**) عام ١٩٨٤، للمسرح البلدي في حيفا، في أثناء العمل على **عربسك**، ترجمة أعتبرها من أفضل أعمالي الأدبية. وما يميز هذه الترجمة كون ڤلاديمير يتحدث فيها باللهجة الفلسطينية المدينيّة، واستراجون باللهجة القروية، حين يكونان لوحدهما على المسرح؛ ولاكي يلقي مونولوجه بالعربية الفصحى، بينما يتحدث پوزو إلى جميعهم - ويجيبه ڤلاديمير واستراجون - بالعبرية.

وبيكت هو صاحب المقولة التي ألمحت إليها أعلاه بالنسبة لدقة الكتابة بغير لغة الأم، فهو يقول، مفسراً كتابته المسرحية باللغة الفرنسية، بما معناه: الملحن الجيد، والذي هو أيضاً عازف بيانو، لا يستحسن أن يؤلف موسيقاه على البيانو، لأن الخطر قائم في أن تقوم يداه بابتداع الموسيقى، والكتابة بغير لغة الأم تمكّن الكاتب المسرحي من التوصل إلى الدقة في التعبير، ومن ترهيف حساسيته اللغوية، ومن تحرير النص من التداعيات الكلامية التي يتعذر تجنّبها.

كأن أقول مثلاً في نهاية أجوبتي: والله أعلم.

الهوامش

(١) انظر الرواية في الأصل العبري:

Anton Shammas, *Arabeskot* (Tel Aviv: Hotsaat Am oved ve-Sifre Mikalmark, 1986).

والترجمة الإنجليزية:

________________. *Arabesques* (New York: Harper and Row, 1988).

(٢) في كتاب **حكايات هنري جيمس**:

Tales of Henry James (New York: Norton Critical Edition, 1984) 239-59.

(٣) راجع على سبيل المثال مقالة أنطون شماس عما يسميه بـ "الجيتو الإثنو-سياسي" الذي فُرضَ

على العرب في إسرائيل:

Anton Shammas. "Palestinians in Israel," *Arab Politics in Israel at a Crossroads*. Elie Rekhess, ed. (Tel Aviv: Tel Aviv University, 1996): 13-25.

(٤) يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٠)، ص ص ١٢٣-١٦٠.

(٥) راجع الاستشهاد في المقالة التالية:

A. B. Yohoshua, as quoted in Gerald Marzorati, "An Arab Voice in Israel. Novelist Anton Shammas Talks about the Other Israelis," *The New York Times Magazine*. Sept. 18, 1988: 109.

(٦) انظر:

Gila Ramras-Rauch, *The Arab in Israeli Literature* (Bloomington and Indianapolis. U of Indiana P, 1989) 193.

(٧) راجع على سبيل الذكر، لا الحصر:

Hanan Hever, "Hebrew in an Israeli Arab Hand: Six Miniatures on Anton Shammas's *Arabesques*," *Cultural Critique* 7 (1987): 47-76.

(٨) نوري الجراح، "معنى أن يكتب فلسطيني أدباً بالعبرية،" **الناقد**، عدد ١٦ (أكتوبر ١٩٨٩)، ص ص ٣٤-٣٦

(٩) شربل داغر، "أرابسك فلسطينية،" **لقاء: مجلة الثقافة العبرية-العربية**، العدد ١٠-١١ (خريف-شتاء ١٩٨٨)، ص ص ١٨٠-١٨٢.

(١٠) راجع دراسة هامة عن **عربسك** في حسام الخطيب، **ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية** (دمشق: دار الثقافة/منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٩٠)، ص ص ٣٣٥-٣٥٠.

(١١) راجع بهذا الصدد كتاب جورج طرابيشي القيم: **شرق وغرب: رجولة وأنوثة** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٧).

(١٢) ديريك والكوت، **مملكة التفاحة النجمة**، ترجمة نصرة أحمد حليفة (القاهرة: مطبوعات الكتابة الأخرى، ١٩٩٣).

خارطة الكتابة: حوار مع أهداف سويف

سامية محرز

"ومهما يكن فقد قنعت بكوني نوعاً من الهجين: مصرية إلى الصميم لكني أجد أدواتي الإبداعية في اللغة الإنجليزية."

أهداف سويف

تقديم

لا شك في أن إدراج اسم الكاتبة المصرية أهداف سويف المقيمة بلندن على قائمة المرشحين لنيل الجائزة الأدبية الإنجليزية السنوية المرموقة "بوكر" Booker، عن روايتها الأخيرة **خارطة الحب** *The Map of Love*[1] المكتوبة بالإنجليزية كانت له أصداء إيجابية واسعة النطاق فى الوسط الثقافى العربى بشكل عام وفى الحقل الثقافى المصري على وجه الخصوص.[2] حتى أنه عندما أُعلنت نتائج الجائزة رسمياً وتبين أن الروائية لم تحصل على الجائزة لأن لجنة التحكيم "انقسمت فى اللحظة الأخيرة" بسبب مشاعر الكاتبة "المناهضة للصهيونية" التي "جعلت بعض أعضاء اللجنة يحسون بالقلق بعض الشيء"[3] نشرت جريدة **أخبار الأدب** الأسبوعية المصرية مقالاً تستنكر فيه قرار اللجنة، مؤكدة أنه "على أية حال، رواية أهداف سويف **خارطة الحب** الفائزة الحقيقية بالجائزة - بالنسبة لنا على الأقل."[4]

وفى واقع الأمر أن هذا الاحتفاء الشديد بالأديبة أهداف سويف، وبعروبتها ومصريتها في آن، لم يأت من فراغ ولم يكن مقصوراً على هذا الترشيح المرموق الذي رسّخ اسمها في الساحة العالمية لكي تصبح من خلال إنجازها الأدبى المتميز وانتماءاتها القومية والسياسية المعلنة رمزاً لانتصار العروبة ذاتها على الرغم من أنها تكتب بالإنجليزية!

فقد لفتت أهداف سويف الأنظار إليها مع صدور مجموعتها القصصية الأولى **عائشة** *Aisha* التى نشرتها بالإنجليزية عام ١٩٨٣.[5] وتناولت من خلال قصصها القصيرة أوجهاً متعددة لطقوس الحياة المصرية. ثم جاءت الرواية الأولى **في عين الشمس** *In the Eye of the Sun* التي نشرت عام ١٩٩٢[6] فأحدثت ضجة أدبية عبرت عنها الأقلام النقدية فى العالمين العربي والغربي.[7] وأصبحت كلمة الناشر، على غلاف الرواية فى طبعتها الأولى بمثابة نبوءة لما ينتظر هذا الإنجاز الأدبي من مصير. فكلمة الغلاف تصف الرواية بأنها "الرواية الإنجليزية الكبرى عن مصر والرواية المصرية الكبرى عن إنجلترا في نفس الوقت." وتستشرف أن "مصر سترغب في أن تنسب هذه الرواية المؤثرة، الحذقة، الهازلة في أحيان

كثيرة إلى نفسها. ونحن سنفعل المثل." ولم تخطئ توقعات الناشر وسرعان ما تجاذبت الثقافتان العربية والغربية الرواية وصاحبتها. وفي حين قاربت بعض المراجعات الغربية بين **في عين الشمس** والرواية الإنجليزية في القرن التاسع عشر متمثلة في رواية **ميدلمارتش** *Middlemarch* لجورج إليوت، ركزت بعض المراجعات العربية على انتماء الرواية وبطلتها إلى خارطة الأدب العربي الحديث، خاصة تلك الأعمال التي تناولت علاقة الأنا والآخر، الشرق والغرب، واضعة إياها في قلب الثقافة العربية المعاصرة وهواجسها. تستهل رضوى عاشور، أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة عين شمس ومن أبرز الكاتبات المبدعات في العالم العربي، قراءتها للرواية على النهج الآتي:

> تفرض المقارنة نفسها؛ إذ يصعب على القارئ العربي لرواية **في عين الشمس** (لندن: بلومسبيري، ١٩٩٢) ألا يتذكر ذلك النص الروائي الأول الذي كتب العلاقة بين "الأنا" و"الآخر"، ومع ذلك فالمسافة بين محسن بطل **عصفور من الشرق** ولسان حال الكاتب وآسيا العلما بطلة رواية أهداف سويف، مسافة شاسعة ودالة، فالأنا في نص الحكيم كالعصفور، هشة تتخبط في فضاء الآخر، مرتبكة وموزعة بين غرب يسحرها، فتتطلع إليه تطلب القرب منه، وغرب يجرحها فتثأر منه بتمجيد ذاتها دفاعاً ورد فعل. أما الأنا في **في عين الشمس** فأكثر ثباتاً، لا تتغنى برسوخ جذورها ولا تستشعر الحاجة لتمجيد الذات والدفاع عنها.(٨)

وإذا كانت **في عين الشمس** قد قطعت تلك المسافة الشاسعة في تصويرها للذات في مواجهتها مع الآخر فإنها قد قطعت مسافة لا تقل أهمية في اقتحامها للغة الإنجليزية وفي تطعيمها "بالوجدان المصري والرؤية العربية." وعلى الرغم من أن أهداف سويف قد نهجت نهج الكتّاب الأفارقة والهنود في تناولهم للغة الآخر ومحاولة تطويع اللغة الإنجليزية فإن أهداف سويف، في تقييم رضوى عاشور، "فاقتهم قدرة وإنجازاً" وجعلت روايتها المكتوبة بالإنجليزية "تنبض نبضاً بروح مصرية خالصة":

> طعمت أهداف سويف لغتها بالعديد من الاقتباسات من العبارات اليومية الدارجة والآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأمثال الشعبية والحكم والأغاني والصور ... إلخ. واستخدمت بطبيعة الحال الترجمة لنقل ذلك إلى الإنجليزية ولكنها استخدمت الترحمة أيضاً باستفاضة وبلا حرج في أجزاء كبيرة من النص وتحديداً في لغة الحوار بين الشخصيات المصرية، فجاء الحوار ترحمة دقيقة لحوار بالعامية المصرية تنقل روحها عبر نقل موفق لمفرداتها وصورها وتراكيبها وإيقاعاتها وحسها الساخر الفكه.(٩)

أما القراءة الطويلة للكاتب المصري صنع الله إبراهيم تحت عنوات "**في عين الشمس**: الرواية المصرية الكبرى" فتعتبر شهادة هامة من أحد أبرز الكتّاب العرب المعاصرين إذ إنها شهادة تميز الروائية على خارطة فن الكتابة:

> رواية أهداف سويف ليست رواية "التربية العاطفية" لآسيا العلما وحسب ... مشروع أهداف سويف أوسع مدى من هذا، فهي تلقننا درساً في فن الكتابة، مستعينة بكل التقنيات المعروفة، قديمها وحديثها من الرسائل المتبادلة إلى تيار الشعور ... ومن القفز إلى أمام إلى قفز إلى وراء. ومن التضمين إلى التناص ... الأمر الذي أتاح لها أن ترسم بانوراما ضخمة لعقدي الستينيات والسبعينيات على المستويين السياسي والثقافي.[١٠]

أما "التربية العاطفية" لآسيا العلما فى رواية **في عين الشمس** وتناول الكاتبة لحياة الشخصية المحورية وعلاقتها الجنسية المتضافرة مع رحلة نضوجها الثقافى والسياسى فقد اعتبرت في كثير من المراجعات والقراءات بمثابة تصوير غير مسبوق في الأدب العربى المعاصر قال عنه إدوارد سعيد:

> إن تصوير أهداف سويف العفوي، الدقيق، واللاذع للمعاناة التى تحسها آسيا مع سيف [زوجها] يجعل منها واحدة من أكثر الكاتبات اللاتى يتناولن موضوع العلاقة الجنسية تميزاً. وكون الزوج والزوجة من العرب قد جعل الرواية أكثر تفرداً، نظراً لندرة ذلك فى الروايات الإنجليزية أو العربية.[١١]

وقد أرجع صنع الله إبراهيم مساحة الحرية التاسعة التى تتحرك فيها الرواية وبطلتها إلى "الكتابة بلغة أخرى ولجمهور لا يهرب من مواجهة حقائق الحياة ولا يدفن رأسه فى الرمال كما يفعل مائتا مليون عربي." ويخلص إبراهيم إلى أنه "بعد الاستقصاء الدقيق الذي قامت به أهداف سويف لمشاعر البطلة وخلجاتها لن يستطيع الكاتب العربى أن يستمر فى جهله مكتفياً بنقاط إحسان عبد القدوس."[١٢] وسرعان ما يخرج الاحتفاء بأهداف سويف من إطار المراجعات والقراءات الإيجابية إلى إطار تكريم المؤسسات المصرية لها: فبعد صدور مجموعتها القصصية الثانية **زمار الرمل** *The Sandpiper* (١٩٩٦)، نشرت لها الهيئة المصرية العامة للكتاب مجموعة من قصصها المترجمة تحت عنوان **زينة الحياة** حازت بها جائزة معرض القاهرة الدولي للكتاب عام ١٩٩٦.[١٣] ثم دعاها المجلس الأعلى للثقافة للمشاركة في مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي عام ١٩٩٨ حيث أدلت أهداف سويف بشهادة (ملحقة بعد الحوار معها فى هذا العدد) تردّ فيها التحية بأحسن منها: "حين دعاني الأستاذ الدكتور جابر عصفور إلى المؤتمر تهللت، واعتبرت هذا تصديقاً رسمياً على كونى روائية عربية."[١٤]

إلا أن هذا الانتماء "الوجداني" للثقافة العربية (على حد تعبير أهداف سويف)، تلك الثقافة التي "تدفن رأسها في الرمال" (على حد تعبير صنع الله إبراهيم)، هو ذاته الذي عرّض أهداف سويف وروايتها **في عين الشمس** للهجوم وللمصادرة في مصر أكثر من مرة. واعتبرت "رقابة الشارع" تناول الروائية المفتوح لحياة بطلتها الشخصية بمثابة خدش للحياء وخروج بيّن على "نقاط إحسان عبد القدوس" كان مؤداه اختفاء الرواية من مكتبات بيع الجامعة الأمريكية في أكثر من فترة.(١٥) ثم جاءت **خارطة الحب** ومعها ترشيح لجائزة عالمية مرموقة أخرست "رقابة الشارع" وأحرجت منافذ البيع التي تواطأت معها على حجب الرواية.

وإذا كانت رواية أهداف سويف الأولى **في عين الشمس** تعرض لحياة فتاة مصرية من الطبقة الوسطى على مدى عقدي الستينيات والسبعينيات، متتبعة رحلة نضوج البطلة بين مصر وإنجلترا فـ **خارطة الحب** تبدأ في الحاضر (عام ١٩٩٧) ثم ترجع بالقارئ حوالي قرن من الزمان في تاريخ مصر وتستمر في تضفير الحاضر بالماضي من خلال صندوق أوراق الليدي آنا وينتربورن (التي كانت قد جاءت إلى مصر مع مطلع القرن العشرين وتزوجت من شريف باشا البارودي، أحد رموز الحركة الوطنية المصرية في الرواية)، ذلك الصندوق الذي عثرت عليه حفيدتها الكبرى إيزابيل بركمان، في آخر القرن العشرين، فحملته معها إلى القاهرة حيث قبعت على فك طلاسم أوراقه مع أمل، أخت خطيبها المصري-الفلسطيني عمر الغمراوي، المقيم بنيويورك.

ومن خلال هاتين القصتين المتداخلتين ومجموعة هائلة من الشخصيات الروائية والتاريخية، المصرية والعربية، والأحداث التاريخية الكبرى التي تتحرك داخلها تلك الشخصيات تعيد أهداف سويف قراءة وكتابة قرن بأكمله من تاريخ مصر الحديث يبدأ بالإمبراطورية البريطانية في أوجها وينتهي بصعود الإمبريالية الأمريكية وهيمنتها على العالم، شاحنة في ذلك ألواناً متعددة وشديدة التميز من تقنيات البنية الروائية ومستويات تطويع واقتحام اللغة الإنجليزية إلى تطعيم النص باللغة العربية مترجمة (الفصحى منها والعامية) حتى تكاد الرواية، من خلال استراتيجياتها هذه، تطالب بأن يكون القارئ مزدوج الثقافة، مزدوج اللغة، منفتحاً على ضروب من الانخلاع dislocation الثقافي والإيديولوجي في آن.

وفي قراءة متميزة لأعمال أهداف سويف يقول حويف مَسعَد، معلقاً على توظيف عنصر الزمن في قصصها ورواياتها على السواء أن اللعب بأطر زمنية متعددة في بنية الرواية يسمح للكاتبة باستكشافٍ فعال لهاجس محوري آخر لديها ألا وهو الانخلاع الجغرافي:

> إذا كانت **في عين الشمس** و**عائشة** قد ذهبتا بالنساء والبنات العرب إلى قلب الإمبراطورية فقد انتقلت **زمار الرمل** و**خارطة الحب** بنساء أوروبيات وأمريكيات إلى المستعمرات. فـ **خارطة الحب** تنتقل بآنا وينتربورن الإنجليزية في مطلع القرن العشرين من لندن إلى القاهرة، وتنتقل بإيزابيل بوركمان الأمريكية في آخر القرن من نيويورك إلى القاهرة. علاوة على ذلك فهي تنتقل بالمصرية الفلسطينية أمل من لندن إلى القاهرة ثم من القاهرة إلى

صعيد مصر وتأخذ بعمر أخى أمل من نيويورك إلى فلسطين ثم القاهرة ثم نيويورك مرة أخرى.(١٦)

وعلى الرغم من النجاح اللافت الذي حققته **خارطة الحب** عند صدورها فقد اصطدمت بقراء أحاديي اللغة، أحاديي الثقافة، أحاديي التاريخ. فجاءت قراءاتهم ومراجعاتهم لها، على الرغم من إشادتها كلها بالمجهود الضخم والإنجاز الأدبي المتميز للكاتبة أهداف سويف، جاءت هذه القراءات رافضة لوجدانها ورؤيتها العربية المتبدية فى صياغة قرن من الكولونيالية والإمبريالية فى النص:

ومن السمات غير المرضية فى هذه القصة أن آنّا وإيزابيل وكل أصدقائهم ماهضون للإمبريالية من مطلع النص إلى آخره. فشخصياتهم ومواقفهم لا تتطور مع مر الزمن.

...

أنا إنجليزي ويجب عليَّ أن أشعر بالامتنان لتذكيري بجرائم إخوانى المواطنين فى الماضى وفي الحاضر. ولكن مع استمرار قراءتى لـ **خارطة الحب** وحدتني محبطاً ودفاعياً. هذه رواية للقارئ الإنجليزي الذي يحب أن تكون ملذاته ملذات مذنبة.(١٧)

وفي مراجعة أخرى يشكو الكاتب من العدد الكبير للشخصيات التاريخية المصرية التى توظفها أهداف سويف في **خارطة الحب** والتى لا يعرفها هو أمثال الشيخ محمد عبده، قاسم بك أمين، رشيد رضا ... إلخ. ثم يعترض على الرؤية التاريخية والسياسية والإيديولوجية التى تقدمها الكاتبة المصرية فيقول:

ليس الإنجليز وحدهم القادرين على الشر. فهناك الفرنسيون الأشرار وكذلك الأمريكيون (الذين يتركون الأطفال العراقيين للموت إما من الجوع وإما من نقص الدواء). ويهود أشرار - مستوطنون صهاينة - يقتلعون الفلاحين الفلسطينيين. وهناك أيضاً اليهود الطيبون المناهضون للصهيونية والعائلة التي تدخلها آنا من خلال زيجتها لها أصدقاء يهود طيبون مناهضون للصهيونية.

لا نتعرف على أي مصريين أشرار - إذا كانوا موجودين أصلاً - أما المتطرفون الإسلاميون المعاصرون الذين يطلقون اللحى ويرشقون السياح بالرصاص ويقمعون النساء بإجبارهن على ارتداء الحجاب ويمنعونهن من استخدام وسائل منع الحمل فهم فقراء، محبطون، يعانون من البطالة، شباب بلا مستقبل لأن قوانين الزراعة والإمبريالية الاقتصادية الأمريكية قد قضت

عليه كما فعل الاحتلال البريطاني قبل مائة عام.[١٨]

أما قارئ **خارطة الحب** مزدوج اللغة، مزدوج الثقافة، مزدوج التاريخ فتأتي قراءته أكثر رحابة وأكثر انفتاحاً. ولأن إدوارد سعيد يمثل هذا القارئ بامتياز فإن قراءته للرواية ذات أهمية خاصة. فهي من ناحية تقبل وتستوعب الانخلاع متعدد المستويات الذي تفرضه الرواية ومن ناحية أخرى تستنكر القراءة الأحادية التي تعرضت لها الرواية من قِبل لجنة تحكيم جائزة "بوكر":

> إن رائعة أهداف سويف **خارطة الحب** تقدم قصاً واسع المدى، مزدوج المستوى عن الروابط العاطفية والعلاقات الأنجلومصرية بشكل عام وتقف وحدها كإنجاز بارز. ولعمق رؤيتها للحبكة عبر الثقافية للزمن والرغبة، ولرسمها شديد الدقة للخصوصية والأزمة فقد نالت بجدارة الترشيح للبوكر (والجائزة نفسها التي حجبت عنها!).[١٩]

أجري الحوار التالي مع أهداف سويف تحريرياً.[٢٠] ملحق بعد الحوار مقاطع من **في عين الشمس** و**خارطة الحب** بالإنجليزية. تم اختيار المقاطع بحيث يطلع القارئ على مشروع أهداف سويف المتطور في تطويع وتطعيم اللغة الإنجليزية وشحنها بـ "الوجدان والرؤية العربية." نختتم الملف بشهادة أهداف سويف بالعربية التي ألقتها في مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي ١٩٩٨. تتضمن الشهادة "ترنيمة" أو "قصة قصيرة" كتبتها سويف بالعربية مباشرة عنوانها "لحظة ظمأ"، بإذن منها.

الهوامش

(١) راجع:
Ahdaf Soueif, *The Map of Love* (London: Bloomsbury, 1999).

(٢) انظر على سبيل المثال: "زهرة أوركيد عربية على قائمة بوكر،" **الشرق الأوسط**، ٢٤/ ١/ ١٩٩٩؛ "أهداف سويف أول مرشحة عربية لجائزة بوكر البريطانية،" **الأهرام العربي**، ١٢/ ١٠/ ١٩٩٩؛ "أهداف سويف وجائزة بوكر البريطانية،" **المشاهد السياسي**، ١٧-٢٣/ ١٠/ ١٩٩٩؛ "أهداف سويف أول روائية عربية ترشح لجائزة بوكر البريطانية،" **السفير**، ٢٩ كانون الأول ١٩٩٩؛ "أهداف سويف في روايتها الجديدة **خارطة الحب**،" **الحياة**، ١٧/ ٧/ ١٩٩٩.

(٣) راجع:
"The Booker Turns a New Leaf," *The Guardian*, October 26, 1999.

(٤) "العار: لجنة البوكر تستبعد أهداف سويف لمشاعرها المناهضة للصهيونية،" **أخبار الأدب**،

.٣١/١٠/١٩٩٩.

(٥) راجع:

Ahdaf Soueif, *Aisha* (London: Bloomsbury, 1983).

(٦) راجع:

Ahdaf Soueif, *In the Eye of the Sun* (London: Bloomsbury, 1992).

(٧) انظر على سبيل المثال الملف الذي جمّعته مجلة **فصول**، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع (شتاء ١٩٩٣)، ص ص ٢٥١-٢٧٠.

(٨) رضوى عاشور، "**في عين الشمس**: قراءة أولية،" **فصول**، ص ٢٦٢.

(٩) **المرجع نفسه**، ص ٢٦٥.

(١٠) صنع الله إبراهيم، "**في عين الشمس**: الرواية المصرية الكبرى،" **أدب ونقد**، فبراير ١٩٩٤، ص ١٣٧.

(١١) إدوارد سعيد، "اللقاء العربي الإنجليزي،" ترجمة هالة البرلسي وغادة نبيل، **فصول**، ص ٢٥٧.

(١٢) صنع الله إبراهيم، "**في عين الشمس**: الرواية المصرية الكبرى،" ص ١٣٨.

(١٣) راجع:

Ahdaf Soueif, *The Sandpiper* (London: Bloomsbury, 1996).

(١٤) أهداف سويف، "شهادة،" **مختارات من أعمال أهداف سويف** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩)، ص ٣.

(١٥) انظر تحقيق إبراهيم فرغلي: "الجامعة الأمريكية تسحب رواية أهداف سويف،" **الأهرام العربي**، ١٧ أكتوبر ١٩٩٨.

(١٦) راجع:

Joseph Massad, "The Politics of Desire in the Writings of Ahdaf Soueif," *Joural of Palestine Studies*, xxviii: 4 (Summer 1999), 74-90.

(١٧) راجع.

Robert Irwin, "A Passion for Pashas," *Times Literary Supplement*, June 4, 1999, 22-23.

(١٨) راجع:

Gabriele Annan, "The Map of Love," *London Review of Books*, July 15, 1999, 28.

(١٩) راجع:

Edward Said, *Times Literary Supplement*, December 3, 1999, 7.

(٢٠) أود أن أتقدم بالشكر للكاتبة أهداف سويف ووالدتها الدكتوره فاطمة موسى لتوفيرهما معظم المادة المنشورة عن **خارطة الحب** بالذات.

سامية محرز: باستثناء حصولك على درجة الدكتوراه في اللغويات من جامعة بريطانية لقد أتممت كل مراحل تعليمك الأخرى في مصر، أولاً في مدارسها القومية ثم في جامعة القاهرة قسم الآداب الإنجليزية. ثم إنك تنتمين إلى الجيل الذي عاصر تمركز اللغة العربية في كل المقررات وفي جميع المجالات. هذا فضلاً عن أنك نشأت في بيئة عائلية أولت العربية أهمية خاصة سواء في المحيط العائلي أو العملي. ومع كل هذا اخترت الكتابة بالإنجليزية. كيف كان ذلك؟ هل لك أن تحدثينا عن نقطة البداية؟ هل كان هذا الاختيار مصحوباً بأي نوع من التردد أو الإحساس بالذنب؟

أهداف سويف: أجدنى كلما بدأت في سرد أي واقعة، أعود وأبدأ من نقطة مبكرة أكثر، ثم أكثر، وهكذا. فكل الأمور تبدو لى مرتبطة ومتشابكة، وكل فعل أو إحساس أو فكرة تجد بذرتها في فعل أو إحساس أو فكرة تسبقها. فأضطر هنا أن أعود إلى البداية، وهى، في هذا السياق، أنى ذهبت إلى إنجلترا وسنى أربع سنوات ونصف (وكانت والدتي وقتها تحضّر الدكتوراه هناك). دخلت المدرسة الابتدائية في لندن وتعلمت الإنجليزية كما يتعلمها أطفال الإنجليز.

بقينا في إنجلترا إلى أن بلغت الثامنة. وكان معنى هذا أنى تعلمت القراءة فكانت لغة قراءتى الأولى هى الإنجليزية، وكان أول تعرفى على القصص هو القصص المكتوبة بالإنجليزية.

عدنا إلى القاهرة، والتحقت بمدرسة آمون الخاصة بالزمالك، وكنا ندرس كل المواد بالعربية وكانت اللغة الإنجليزية (ثم الفرنسية) مادة ضمن المواد.

كنت طفلة شغوفة بالقراءة، وحيث إنى كنت متعلمة العربية جديداً وكنت أيضاً محاطة بمكتبة أمى - وهى مكتبة إنجليزية بالأساس - فأعتقد أنى قرأتها كلها فى سنوات الطفولة والمراهقة. وقد وجدت أيضاً في دولاب فى بيت جدي مجموعة ضخمة من المجلات النسائية الإنجليزية (كانت لإحدى خالاتي) بما تحتوي عليه من قصص رومانسية، فقرأتها كلها أيضاً.

التحقت بعد الثانوية العامة بكلية الآداب، جامعة القاهرة، قسم اللغة الإنجليزية، فدرست بالطبع النقد الأدبى - الإنجليزي - وأصبحت كل كتابتى فى مجال الدراسة بالإنجليزية وعن الإنجليزية.

وأتصور أن هذه العوامل كلها أدت لأن يصبح تكوينى "الأدبي" - خلاف التكوين "الحياتى" - تكويناً أدبياً إنجليزياً.

حين بدأت فى محاولات الكتابة (وكان هذا عام ١٩٧٨ بعد أن انتهيت من أطروحة الدكتوراه حول استخدام الاستعارة في الشعر الإنجليزي) وجدتني أكتب بالإنجليزية.

فوجئت، وترددت. فقد كان توقعي، دون أن أفكر فى المسألة، *أني سوف أكتب* بالعربية. ولكني - وبعد محاولات عديدة - أيقنت أن الخيار أمامى هو أن أكتب

بالإنجليزية، أو لا أكتب على الإطلاق، أو بالأحرى لا أكتب قصة، فقد كنت قادرة على كتابة النقد أو المقال أو الخطابات، إلخ. بالعربية.

وفي النهاية، اخترت أن أكتب ... ولو بالإنجليزية.

سامية محرز: هل فكرت في علاقتك بجمهور القراء؟ أي لمن تكتبين وإلى من تتطلعين؟ هل استفدت من تجارب الكتّاب الآخرين، الفرانكوفونيين منهم والأنجلوفونيين، في معاركهم حول لغة الكتابة وعلاقتهم بالحقل الثقافي القومي في بلادهم؟ هل يمكننا قراءة تجربتك الأخيرة للكتابة باللغة العربية في "لحظة ظمأ" [النص مرفق في الملحق بعد الحوار] باعتبارها محاولة من قبلك للتعامل مع إشكالية القارئ العربي؟

أهداف سويف: لم أشعر حقيقة بـ "القارئ" إلا بعد أن صدرت رواية *In the Eye of the Sun* (**في عين الشمس**). معنى هذا أن **في عين الشمس** والمجموعتين القصصيتين *Aisha* (**عائشة**) و *The Sandpiper* (**زمار الرمل**) كتبت دون أي تصور واضح للقارئ الذي سوف يستقبلها.

أما بعد **في عين الشمس** والاستقبال الذي لاقته في البلاد العربية وفي الغرب، وردود الأفعال التي أثارتها، والخطابات التي صارت تأتيني بسببها، دخل القارئ في وعيي فعلاً. لكنه - بطبيعة الحال - أكثر من قارئ. فهناك القارئ الغربي الذي وجد الرواية تفتح له عالماً جديداً والذي تعجّب لإحساسه بالقرب من شخصيات عربية وتمكنه من مشاطرتهم أفكارهم ومشاعرهم. وهناك القارئ العربي الذي يجد نفسه في الرواية وشخصياتها (وهناك أيضاً القارئ العربي الذي يقول: أحب أن أقرأ لك ولكني لا أعرف الإنجليزية، لكن هذه نقطة أخرى).

والحقيقة أن اختلاف القراء لا يمثل مشكلة، فالكتابة "الصادقة" تصل إلى المتلقي فيستقبلها كل قارئ بطريقته ويأخذ منها ما يشاء. وأتصور أنه من الممكن شرح أو تفسير *The Map of Love* (**خارطة الحب**) على أنها تمثل وعياً أكثر حدة بموقعي ككاتبة مصرية تكتب بالإنجليزية فتتوجه إلى القارئ الغربي (من خلال البطلة الإنجليزية وتراث كتابة رحلات الاستشراق، إلخ.) لتحكي له (حكايتنا معهم) من وجهة نظرنا نحن - المصرية العربية - والله أعلم.

لكني - على العموم - يجب أن أصر على أنه أثناء لحظات الكتابة نفسها لا يكون للقارئ وجود في ذهني على الإطلاق؛ بل تكون الرواية وحدها هي الموجودة، تملي متطلباتها بشكل لا يقبل المساومة أو المهادنة.

أما عن "لحظة ظمأ" فهي في الحقيقة ليست محاولة لأي شيء سوى تسجيل تلك القطعة أو الترنيمة التي أتتني بالعربية - والتي أتصور أنها أتت بالعربية لاستحالة أن تأتي بأي لغة أخرى.

سامية محرز: يمكننا الحديث في العالم العربي، كما في أنحاء أخرى من العالم وقعت تحت

وطأة الاستعمار، عن تراث أدبي يتناول العلاقة بين المستعمَر والمستعمِر، الشرق والغرب، الأنا والآخر، إلخ ... وتعتبر أعمالك، خاصة الرواية الأولى **في عين الشمس** والرواية الثانية **خارطة الحب**، بمثابة مداخلات هامة ومختلفة في هذا التراث. كيف تحددين موقع هاتين المداخلتين من ذلك التراث الأدبي باعتبارك امرأة عربية تكتب بالإنجليزية؟

أهداف سويف: لا أتصور أن الهم الأساسي في **في عين الشمس** هو الشرق والغرب أو الأنا والآخر. أتصور أنها رواية تعالج أساساً مسألة نضج فتاة/امرأة ومحاولاتها معرفة نفسها وإيجاد صوت لها. وعلاقتها بالآخر (الغربي) حلقة واحدة في هذه السلسلة من المحاولات. أما **خارطة الحب** فهي تعالج إشكالية الشرق/الغرب بشكل مباشر. هذا أعرفه - أما ما لا أعرفه فهو أين توضع هذه الأعمال بالنسبة لأعمال توفيق الحكيم أو يحيى حقي أو الطيب صالح أو رضوى عاشور أو غيرهم. أترك هذا للنقاد.

سامية محرز: استقبلت روايتك الأولى **في عين الشمس** استقبالاً حاراً من قبل النقاد سواء في الغرب أو في مصر. قيل عنها في الغرب إنها an Egyptian *Middlemarch* (**ميدلمارتش** مصرية) وقال عنها المصريون إنها أعظم رواية مصرية كتبت بالإنجليزية. وعلى مستوى آخر فقد لاحظنا أن ظهور العديد من الروايات المتميزة لكتاب فرانكوفونيين أو أنجلوفونيين في عواصم العالم الأول اعتبر ظاهرة جديدة أطلق عليها "أدب ما بعد الكولونيالية" post-colonial literature من ناحية و"الامبراطورية ترد كتابةً" the empire writes back من ناحية أخرى. ما موقفك من كل هذه المسميات؟

أهداف سويف: أما عن عقد المقارنة بين **في عين الشمس** و**ميدلمارتش** فأنا فخورة جداً بهذا حيث إن **ميدلمارتش** من أحب الروايات إلى قلبي ولم أتصور يوماً أن تقارن أعمالي بها.

وأما عن أعظم رواية مصرية كتبت بالإنجليزية، ففي حدود علمي ليس هناك سوى رواية واحدة أخرى كتبت بالإنجليزية كتبها مصري، وهو وجيه غالي الذي كتب *Beer in the Snooker Club* (**بيرة في نادي البلياردو**) في أوائل الستينيات.

أما عن "الامبراطورية ترد كتابة" فهي ليست تسمية سيئة، إلا أنها تفترض نوعاً من تحديد الـ (أجندة) agenda يضع المستعمِر دوماً في بؤرة الانتباه حيث نقضي وقتنا في الرد عليه. وأنا لا أرى أن معظم **في عين الشمس** ولا قصصي القصيرة معنية بهذه المنطقة بالتحديد.

ليس لدي اعتراض كبير على تسمية post-colonial وهي، على أي حال، تسمية صارت متداولة حداً وعنواناً لأقسام في الجامعات وتصف نوعاً معيناً من الأدب لم يكن ليُكتَب (من حيث الموضوعات التي يهتم بها والأشكال التي يتبلور فيها والمواقف التي يأخذها) لولا وجود الكولونيالية من ناحية و"انتهائها" من ناحية أخرى. وهنا تكمن - في نظري - المشكلة، إذ إن التسمية تفترض أننا خرجنا من سجن الكولونيالية إلى مكان أرحب وأكثر إضاءة، وأعتقد أنها - كمفهوم سياسي يصف ما نحن فيه - تسمية على درجة من الزيف مثل تسمية "مسيرة السلام" مثلاً، إذ تكفي نظرة سريعة إلى أحوال العالم لنرى أننا الآن في براثن أنواع من الكولونيالية ذات سطوة أكثر فاعلية وامتداداً من الكولونيالية

القديمة وإن كانا يتقاربان فى الشراسة.

سامية محرز: على الرغم من الاستقبال النقدي الإيجابي الذي لاقته روايتك الأولى **في عين الشمس** إلا أنها فجرت أكثر من أزمة على مستوى المجتمع المصري بشكل عام. فقد تعرضت الرواية للمصادرة من قبل الرقابة المصرية أكثر من مرة وقد تعرضت أنت شخصياً للهجوم والنقد بسبب معالجتك المفتوحة وغير المسبوقة لحياة بطلتك، آسيا، الجنسية. كيف كان رد فعلك على هذه الاتهامات والانتقادات؟ هل أثّرت حملة الهجوم هذه على كتابتك فيما بعد؟

أهداف سويف: كان الهجوم على **في عين الشمس** هو - حسب علمي - أول ما نشر عنها بالعربية. وكان هجوماً غير عادل بالمرة، إذ لم يكن المهاجمون قد قرأوا الرواية كما أنهم استعملوا السلاح الديني ضدها والرواية لم تتعرض للدين على الإطلاق إلا بوصفه عاملاً تراثياً إيجابياً في الحياة المصرية. كما أن الهجوم جاء دائماً "بدون توقيع". وقد استثارنى هذا فعلاً وبدأت بالفعل فى كتابة مقال أرد به على ما قيل. والذي حدث أن العالم الأدبى العربى سبقني إلى الرد فأصدرت مجلة **فصول** ملفاً عن الرواية وتلتها الجرائد والمجلات الأخرى بمقالات نقدية حادة تحلل الرواية وتحتفى بها. فرب ضارة نافعة وربما كان هذا الهجوم هو ما لفت أنظار النقاد العرب إلى أعمالى.

لا أدري حقيقة إن كان هذا الهجوم - أو بالأحرى الوعى الذي خلقه عندي هذا الهجوم بوجود مناخ يناصب الكتابة الصريحة كل هذا العداء - قد أثّر فيّ أدبياً. كان الهجوم على المشاهد الجنسية في الرواية، ولكن الرواية لا تكتمل والشخصيات لا تتبلور بدون هذه المشاهد. لم تتطلب **خارطة الحب** مشاهد جنسية، إذ لم تكن هذه المنطقة هاجسها. أملى أن أظل صادقة، وأن أعطى ما أكتبه حقه، وإن كان حقه *الصراحة* فى موضوع معين فأتصور أني سوف أعطيه هذا الحق.

المشكلة الحقيقية التى خلقها لى ذلك الهجوم المبكر وما استتبعه من سحب الرواية من المكتبات حيناً وإعادتها حيناً هى أن الناشر الإنجليزي عرف به كما علم به بعض المشتغلين بالإعلام في الغرب فوجدت أنى سوف أوضع - لأغراض الإعلام والتسويق - فى موقع مواجهة مع بلدي، ووجدتني أُقَدَّم على أني مكروهة فى بلدي، وممنوعة من النشر فى مصر، وأوصاف أخرى من هذا القبيل - واضطرني هذا - ولا يزال - إلى القيام بمجهود كبير للتصدي لهذا التصور (الذي يصب فى النهاية فى التصور العام لنا كمتطرفين وكارهين للأدب والفن، إلخ.) والإصرار باستمرار على إبراز قراءاتى ومشاركاتى فى مصر والعالم العربي والتلويح بكل ما ينشر عنى (إيجابياً) فى جرائدنا ومجلاتنا، والمباهاة بجائزة معرض القاهرة للكتاب - وكل هذا كنا فى غنى عنه.

سامية محرز: على خلاف الرواية الأولى التى تعرض لحوالى خمسة عشر عاماً من حياة الشخصية الرئيسية، تغطى الرواية الثانية، **خارطة الحب**، قرناً بأكمله من العلاقات والصراعات والأحلام من خلال قصتى حب متداخلتين أبطالهما من الشرق والغرب: واحدة فى مقتبل القرن العشرين (بين ليدي آنا وشريف باشا البارودي) والثانية في آخره (بين إيزابيل

وعمر الغمراوي). هل نقرأ توظيفك للتاريخ وتوزيعك الأدوار الرئيسية على أكثر من شخصية باعتبارها محاولة للمباعدة بينك وبين الكتابة عن واقع مفرد أكثر مباشرة كان قد تسبب في الهجوم عليك شخصياً من قبل؟

أهداف سويف: لا. لا يمكن إرجاع **خارطة الحب** لمجرد الرغبة في إبعاد الهجوم عني. بل لقد هوجمت فعلاً من جهات صهيونية للكتابة بأن المشروع الصهيوني وُجد من القرن التاسع عشر وليس بعد الحرب العالمية الثانية ومن ناقد إنجليزي (لقوله بأني أرجع مشكلات المنطقة العربية إلى آثار الاستعمار الغربي) ومن حاملات الراية النسوية (لأن السيدة آن تجد سعادتها في الحريم مع شريف باشا البارودي) وهناك مرشحون آخرون من الممكن أن يجدوا في الرواية ما يغضبهم.

أبداً. لقد أحسست باحتياج لأن أوسع رقعة الهموم التي تعالجها الرواية ولأن أكتب عن مصر وليس عن شخصية واحدة. وأردت أيضاً أن أبحث في مسألة العلاقة التاريخية بيننا وبين الغرب: أين كنا وأين أصبحنا وإلى أين نسير.

سامية محرز: وصف الكاتب والناقد المغربي عبد الكبير الخطيبي إنتاج بعض الكتاب الفرانكوفونيين بأنها أعمال على أعتاب اللاترجمة: أي أنها أعمال تكتسب قوتها من كونها أعمالاً مكتوبة بلغة الآخر. هل تعتقدين أن أعمالك (خاصة الرواية) يمكن إدراجها في هذا السياق؟ حدثينا عن المحاولة التي لم تكتمل في ترجمة روايتك الأولى **في عين الشمس** والمشاكل التي واجهتها هذه المحاولة.

أهداف سويف: من ناحية أحب أن أتصور أن عملي يكتسب قيمته من فَنِّه - أي من صدقه ومن إتقان تقنياته كعمل روائي أدبي - بصرف النظر عن اللغة التي كتب بها.

من ناحية أخرى كتب عدد من النقاد حول عنصر ابتكاري مهم في أعمالي يأتي في توظيف اللغة الإنجليزية لتحمل مضموناً عربياً - فتتدرج اللغة من الإنجليزية الأدبية (وفي **خارطة الحب** إنجليزية القرن التاسع عشر) إلى لغة الخطاب الأمريكي إلى الإنجليزية العربية حتى تكاد تشف ليرى القارئ (العربي) اللغة العربية وراءها [راجع ملحق المختارات في القسم الإنجليزي ص ص 83-166]. وهذا بالطبع لم يكن ليتاح إلا لضرورة التفاعل بين اللغتين.

أتوق فعلاً لإصدار رواياتي بالعربية. والمشكلة بالنسبة لي أن العربية أيضاً لغتي - بل هي لغة حياتي الأساسية. وبالتالي لا أستطيع أن أسمح بصدور عمل لي "مترجم" إلى العربية - بل أحتاج إلى تعريبه أو إعادة صياغته بنفسي حتى يكون كما أتصوره أنا. وقد نفذت هذا بالفعل في **زينة الحياة** التي عربتُ قصصها عن **زمار الرمل** و**عائشة** وفي بعض فصول **في عين الشمس** التي نشرت في **أخبار الأدب** وفي **مختارات من أعمال أهداف سويف**.

مشكلة **في عين الشمس** أنها رواية طويلة تقع في ٨٠٠ صفحة - فهل أقضي الوقت في تعريبها أم أبدأ في عمل جديد؟ وقد اخترت أن أبدأ عملاً جديداً - ولكني سوف أعود إلى مشروع تعريب رواية **في عين الشمس** في وقت لاحق.

أما **خارطة الحب** فقد بدأت والدتى، الدكتوره فاطمة موسى، فى تعريبها فعلاً - وأنا أعمل معها. فتكتب هى حزءاً وأنا جزء ثم نعود لتقرأ كل منا ما قامت به الأخرى وهو عمل بالفعل صعب ويستغرق الكثير من الوقت ولكنى آمل أن تصدر الرواية خلال العام الحالى (٢٠٠٠).

سامية محرز: تُدخلنا روايتك الثانية **خارطة الحب** كما فعلت من قبل روايتك الأولى **في عين الشمس** إلى عوالم أكثر تركيبية على مستوى التاريخ والمرجعية والخطاب واللغة والأنواع الأدبية. هل لك أن تحدثينا عن عملية تجميع كل هذه المستويات فى قلب الرواية؟ أي كيف كتبت **خارطة الحب**؟

أهداف سويف: انبثقت **خارطة الحب** من أكثر من هاجس:

أ. البطل الرومانطيقي - أو البطل الذي ابتدعه لورد بايرون: طويل، أسمر، صامت، ذو كبرياء يخفى براكين من الحب. نراه فى مستر روتشستر (**جين إير**) وفى كثير من الروايات الرومانسية. قلت لو أصنع بطلاً كهذا - ويكون عربياً.

ب. مرتبط بهذا: هاجس القصة (الغربية) المفتونة بالصحراء والنجوم وعبق التاريخ.

حـ. داخل البيت العربي، الحوش والنافورة، البلاط المزخرف والمشربيات، السجاد والأقمشة.

د. التاريخ: حين قررت أمريكا ضرب العراق استخدمت نفس الحجج/الأعذار/الأسباب التى استخدمتها إنجلترا لاحتلال مصر فى نهاية القرن التاسع عشر، وفرنسا لاحتلال المغرب فى بداية القرن العشرين.

هـ. مرتبط بهذا: الإصرار الأمريكى على اعتبار أقباط مصر (أقلية)، وهو إصرار إنجلترا فى أول القرن، نفسه.

و. المشروع الصهيونى منذ بداية القرن والسياسة لم تتغير: فالخطاب، هو خطاب "الضعيف" الذي يريد المأوى ويرغب فى السلام والتآخي، وأمّا الفعل فهو انتزاع الأرض وإرهاب الأهالى.

أين نحن من التاريخ؟ ما الذي تغير؟ وما الذي ظل على حاله؟

وفى ظل كل هذا ما هى إمكانية اللقاء الحقيقى عبر الحضارات؟ وما هي المساحة التي يسمح بها التاريخ والسياسة والمجتمع للحياة الفردية والعلاقات الشخصية؟

بدأت في الكتابة، وبدأت بالمشاهد الحاضرة فى ذهني ومنها مشهد "الاختطاف"، ومشهد رؤية إيزابيل للشيخ المستخبى في بيت البارودي القديم.

وبعد حوالى أربعة مشاهد أدركت حجم المعلومات التاريخية والاجتماعية التي عليّ أن ألمّ بها.

قضيت حوالي عامين في البحث في الكتب والمجلات القديمة في مكتبة جامعة لندن (فى الأمسية فقط حيث أني ملتزمة بعمل وظيفي أثناء النهار). وكوّنت خارطة تاريخية لأعوام ١٨٩٨ إلى ١٩١٢، شهراً بشهر. وحين اكتملت، وضعتُ أحداث الرواية حولها.

بدأت الكتابة الحقيقية في يوليو **١٩٩٧** - ولم أتوقف عن الكتابة كل ليلة من التاسعة مساءً إلى الثالثة صباحاً إلى أن انتهيت في ديسمبر ١٩٩٨.

أما الجزء المعاصر من الرواية فكان يحدث يوماً بيوم وأنا أكتبه.

سامية محرز: تبدأ كل من رواياتك بشجرة للعائلة - تزداد تعقيداً مع **خارطة الحب** - من حلالها تلجأين إلى تتبع أنساب الشخصيات الرئيسية. هل من علاقة بين إصرارك على تتبع النسب في رواياتك وبين اغترابك أنت شخصياً؟

أهداف سويف: من الجائز أن الاغتراب بالإضافة إلى ذكريات الطفولة التى كانت سعيدة بحق أشعراني بأهمية الأسرة الكبيرة الممتدة - وجعلاني أحاول تخليقها في الرواية حيث لا يتاح لى أن أعيش وسطها بشكل يومى.

سامية محرز: لقد ورد اسمك بين المرشحين للحصول على الجائزة الأدبية الإنجليزية المرموقة "بوكر" Booker. ما رد فعلك لهذا الترشيح؟

أهداف سويف: الترشيح لجائزة "بوكر" مهم جداً فى العالم الأدبى الإنجليزي، إذ أن مئات الروايات تنشر أثناء السنة، ولمدة شهرين أو ثلاثة تركز الأنظار كلها على ٦ منها، فالوجود صمن هؤلاء الـ ٦ سبق كبير لأي كاتب.

أما بالسبة لكاتب مثلى، يأتي للإنجليزية من خارجها، ولا ينتمي حقيقة للمجتمع الأدبى البريطاني فهو اعتراف علنى بمركز ومكانة معينة. وبالطبع فهو يعنى زيادة عدد القراء الذين يطلعون على أعمالك.

ولكن يجب أن أقول أيضاً إن الكثير من الناشرين باللغات الأخرى عبّروا عن اهتماماتهم بهذه الرواية من قبل أن تعلن القائمة القصيرة للبوكر. فقد صدرت بالفعل الطبعة الهولندية والطبعة الإيطالية للرواية - كما تصدر أثناء العام القادم بالفرنسية والألمانية والتركية. أما باللغة اليونانية فتصدر **خارطة الحب وفي عين الشمس** فى الصيف المقبل - ويقال إن الطبعات الإسبانية والبرتغالية فى الطريق أيضاً.

وعقبى للطبعة العربية!

ملحق: مختارات من كتابات أهداف سويف بالعربية

شهادة

حين دعاني الدكتور جابر عصفور إلى هذا المؤتمر تهللت، واعتبرت هذا تصديقاً رسمياً على كوني روائية عربية. فأنا أكتب بالإنجليزية، وأجد نفسي مواجهة دوماً بأسئلة حول هويتي، وهل يندرج إنتاجي تحت تصنيف الأدب الإنجليزي أم الأدب العربي؟ ومن هو قارئي؟ ولماذا أكتب بالإنجليزية أصلاً؟ وهذا السؤال الأخير سألته لنفسي كثيراً في البدء: فقد كنت أتصور دائماً، أنني يوم أكتب سوف أكتب بالعربية. وحين جلست للكتابة - وهذا في وقت متأخر نوعاً حيث إني نشأت في أسرة أكاديمية أخذت عنها تصوراً عجيباً وهو أن استكمال التعليم لا يتم إلا بنيل الدكتوراه ولذا لم أحاول حتى الكتابة إلى أن أتممت تعليمي! حين جلست للكتابة جاءتني الكلمات والجمل - لعجبي- بالإنجليزية. وترددت. ترددت كثيراً، لكن الخيار أمامي كان أن أكتب بالإنجليزية، أو لا أكتب على الإطلاق.

وفي تصوري أن مسألة اللغة هذه محض صدفة، فقد وجدت نفسي في عامي الخامس في إنجلترا - وبالتالي كانت الإنجليزية هي لغة قراءتي الأولى. وحين عدنا إلى أرض الوطن، وكنت في الثامنة، تعلمت العربية مرة أخرى، وظلت الإنجليزية هي اللغة الأقرب لي في القراءة، ربما لعدم وجود فرق بين المتحدث والمقروء - إشكالية العامية والفصحى في اللغة العربية. وكنت قارئة شغوفة، وأمامي مكتبة أمي المليئة بالأدب الإنجليزي، فقرأتها كلها في فترة التشكيل الأولى. وبالرغم من أني قرأت بعد ذلك الرواية والقصة والشعر العربي، إلا أني عند المراجعة أجد أني لم أقرأ سوى الأدب الحديث، أي ليس لي بعد وجذور في أدبنا العربي الكلاسيكي، وهذا نقص أرجو أن أصححه في وقت ما.

وقد تطوع الأصدقاء ليضعوا افتراض أنني أجد "حريتي" في الإنجليزية، أي أن كتابتي بالإنجليزية هي هروب من العربية وهروب من القيود. وأنا أستبعد هذا، فالعربية تتحمل المواجهة وتتحمل كسر التقاليد وتغييرها. وأنا لم أكتب بالإنجليزية أكثر مما كتب صنع الله إبراهيم مثلاً أو الطيب صالح - وفي الستينيات - أو الدكتور شكري عياد في مذكراته مؤخراً، وكلهم من كتابنا المتميزين الذين يفخر أي كاتب جديد بأن يقال "سار على دربهم".

الأمر في رأيي، صدفة فقط، ولكنها صدفة كثيراً ما تضعني في موضع دفاع عن أمر هو في الحقيقة ليس من اختياري. فأقول مثلاً: وما ضير أن يكتب أحدنا بالإنجليزية؟ ما ضير أن يصل الوجدان المصري، والرؤية العربية، إلى القارىء الغربي مباشرة دون وساطة المترجم؟ ودون أن يحجم العمل في تصنيف "الأدب المترجم"؟ أليس هذا نوعاً من التأثير؟ نوعاً من الاقتحام؟ والأدب العربي بالعربية - في نهاية الأمر - ليس بحاجة إليّ. فهناك، كما يشهد هذا الحشد الكبير الذي نراه في مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، هناك الكثيرون الذين يقومون بإثراء الأدب العربي، ويقومون بهذا العمل أفضل مما كنت سأقوم به أنا.

تكلم الدكتور سالم حميش في شهادته عن ضرورة إتقان لغة للكتابة بها. يقولون لي

لكنك تتقنين العربية، ما لها عربيتك؟ أقول إن استعمال اللغة للحديث اليومي، أو لتلقي الأدب، أو للمشاركة فى المؤتمرات أو كتابة الخطابات (أي للتوصيل المباشر) - كل هذه الاستعمالات "العادية/اليومية" للغة تختلف إلى حد كبير عن استعمال اللغة كأداة لبناء عمل فنى ولخلق تأثير معين: عاطفى أو روحى، لدى القارئ. وأنا لا أريد أن أكون ك "البؤساء" الذين أشار إليهم الدكتور حميش: الذين يلعبون على الشاطئ لعدم تمكنهم من السباحة فى الأغوار.

ومهما يكن فقد قنعت بكونى نوعاً من الهجين: مصرية إلى الصميم، لكنى أجد أدواتى الإبداعية فى اللغة الإنجليزية.

وحيث إني أدرك أيضاً صحة القول - إلى حد ما - بأن اللغة وعاء الهوية، فقد أطرح عليكم أن أحد مشروعاتي، وهو ليس مشروعاً بدأت به لكنه مشروع تكشف لي أثناء ممارسة الكتابة، هو تطويع اللغة الإنجليزية لتحمل أو تمثل الرؤية أو الوجدان المصري. وأتصور أن الرواية التى أعمل بها الآن تحمل بصمات هذه المحاولة بتشكل واضح.

ولنترك مسألة اللغة لأعود إليها، إن سمحتم وسمح الوقت، فى النهاية، وننظر إلى إشكالية الكتابة على الإطلاق. فمن تلح عليه الكتابة تلح لسبب. والكتابة عندي لها وظيفتان: فهى أولاً محاولة لفهم الحياة: لفهم العلاقات وتسلسل الأحداث بمحاولة استشفاف أنماط أو خطوط فيها. وهى عندي أيضاً محاولة لتثبيت اللحظة. وأذكر الآن ما قاله جمال الغيطانى فى شهادته، فأنا أشعر بالحنين للحظة وقت حدوثها، لا أنتظر إلى أن تمر: فهى فى حالة مرور دائم، ولذا فالحنين دائم. أحاول الإمساك بلحظة تأملى لطفلى النائم؛ يستلقى مفتوح الذراعين، باسم الوجه، يستقبل عالم الأحلام بالبشاشة والثقة والإقبال التي يستقبل بها يومه كل صباح. أرى سنته الكبيرة الأولى تلمع فى فرجة شفتيه. أتمنى أن تدوم اللحظة - وفى هذا نوع من الجحد ونوع من الشر: فأنا أريد له أيضاً أن يستيقظ ويستقبل الحياة، ويلعب، ويتساءل، ويجري - أي أننى في الحقيقة أريد أن تتزامن اللحظات كلها. والكتابة هى طريقتى، بشكل ما، لتحقيق ذلك.

فالكتابة إذن، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحياة، وبعشق الحياة والرغبة فيها. لكنها تتطلب أيضاً انعزالاً عن الحياة. فعملية الإبداع تأتى من مكان فى النفس لا يتاح الدخول إليه أبداً طالما علق بالإنسان شىء من صخب الحياة وضجيجها، والإبداع يستعمل ملكة في العقل، مختلفة كلية عن كل القدرات التى تمكننا من قضاء حاجات الحياة العادية، بل أميل إلى القول بأنها ملكة "معادية" لتلك القدرات العملية. ومن درس الأدب الإنجليزي يذكر كلمة الشاعر وليام وردزورث حول أن الإبداع ينبع من "لحظة عاطفية حادة، نتذكرها فى هدوء" - فأين لنا بهذا الهدوء؟

فإن كان العربي بالداخل فى حالة قهر وغضب وضرب من ضروب الـ "حوسة" الدائمة، فالعربي في الخارج في حالة دفاع وتبرير واحتجاج مستمر. الأخبار تنهال علينا كل يوم، مذابح الجزائر - الضرب المتوقع للعراق - التعسفات والغطرسة الإسرائيلية فى فلسطين - ضربات الأصوليين ومعاركهم مع الحكومة في مصر - هذا عدا الـ "فكة": في شرير الأفلام الذي يبدو عربياً يلتفع بالكوفية الفلسطينية، وشيخ الإعلانات المضحك ذي الزوجات الكثيرات، والأخبار الصغيرة حول بيع مياه النيل لإسرائيل، واكتشاف أن اليهود هم بناة

الأهرام، ثم اكتشاف أن بناة الأهرام جاءوا زائرين من كوكب آخر، أي جنس إلا أن يكونوا مصريين، والأسئلة التى تطرح هل كانت كليوباترا بيضاء أم سوداء؟ لماذا ترفض مصر التطبيع مع إسرائيل التى تتحدث دوماً عن السلام؟ لماذا تضطهد مصر أقباطها؟ لماذا تضطهد مصر نساءها بتختينهن؟ هل الإسلام دين يميل بطبعه إلى التعصب؟ وهكذا وهكذا ... فهل يتحول المرء إلى شبه مخبول يرفع الهاتف على محطات التلفزيون ويكتب خطابات الاعتراض فى الجرائد والمجلات بصفة دائمة؟ هل في العمر متسع؟

ليت بالإمكان أن يتفرغ المرء للقراءة والتعلم، وأن يتفرغ للحب، وأن يتفرغ للأطفال، وللعمل الوطنى، ولإعطاء الأقرباء وكل ذي حق حقه، وللتأمل وللكتابة. فكلها أشياء لا تستحق منا والله أقل من التفرغ. ولكن الساعات تجري ونحن نلهث وراءها.

وفي حالتى أحاول بقدر استطاعتي: أحاول أن أقوم بعملى الذي أقتات منه، وأن أربى أولادي، وأن أفعل ما أستطيع لصورة بلادي، وأن أكتب أيضاً - ولو بالإنجليزية.

وفي السنة الأخيرة، وحدت بعض الجمل - وأحياناً الفقرات - تأتينى بالعربية، وهناك قطعة، لا أدري ما هي بالضبط، فهى ليست قصة، ولكنها قطعة من النثر، كتبتها منذ شهور، وأستأذنكم، في نهاية هذه الشهادة المتواضعة، أن أقرأها عليكم:

لحظة ظمأ

في كافتيريا الجامعة يجلس رجل نرويجي يعانى الشوق إلى الديار. يحدثنى عن بيته، عن حديقته، عن الجبل العالى، الذي يرتفع وراء البيت، مغطى بأشجار الصنوبر الداكنة، عن كلابه، عن رحلات الصيد في الجليد. أرى ما يحدثنى به وكأنه على شاشة سينما، تصاحبه موسيقى تصويرية كلاسيكية (قد تكون من ماهلر): جميل، وبعيد، وبارد - ويتركنى باردة. يحدثنى عن زوجته، يخرج صورتها من حافظته: شقراء، مبتسمة، صحتها جيدة، أسنانها متساوية، ناصعة. يفضى إليَّ باسمها: "أوللا". يتحدث، ويتحدث، ويتهدج صوته كلما ذكر اسمها: "أوللا" -وأبتعد أنا. أعلم أنها نرويجية، وأن هذا اسم شائع عندهم. إلا أننى - رغماً عنى - تكبر فى مخيلتي صورة قلة. تكبر صورة القلة وتكبر حتى تستحوذ عليَّ، وأكاد أنفجر ضاحكة من نطقه الخواجاتى لهذه الكلمة شديدة المصرية. أتغلب على كريزة الضحك، فأنا أقدر شعوره، وأحترم وحشته، ولكن - ألم يكن من المكن أن يكون اسم امرأته مادلين مثلاً؟ أو مارجريت؟ أو ناتالى؟ أو أي اسم يرسخ فى موقعه كاسم امرأة أوروبية يحن إليها رحلها البعيد؟ هل كان من الضروري أن يكون اسمها "أوللا" فيصطدم حنينه إلى "أولته" بحنيني إلى "قلتي"؟

هل أحكي؟ ماذا أحكي؟ وكيف أصف؟ ماذا أقول لهذا الأوروبى الموحش المسكين؟ بماذا أرد عليه حين يقول "ستفرح أوللا بهذا الحلق/العطر/الكتاب؟" عقلي يرد قلة .. قلة .. قلة قلة ولانتش داري/قلة قلة لهيبي وناري - من أين أبدأ؟ إن قلت "تصور أن لفظة 'قلة' في بلادنا تعني نوعاً من القارورة الفخارية نستعملها لحفظ مياه الشرب وتبريدها .." أتصور عينيه تتسعان، وماذا بوسعه أن يجيب؟ أقصاها سوف يبتسم بأدب، وقد يهتف

"ياللغرابة!" وماذا تعنى جملتى على أي حال؟ "قارورة فخارية نستعملها لحفظ مياه الشرب وتبريدها". ما أبسط ما تحمل هذه الجملة من الحقيقة. هل تنقل هذه الكلمات منظر جبل القلل، كالبنيان المرصوص، مبحر فى النيل فى تؤدة وجلال؟ القلل على الرفاص، وبحر النيل من تحتها، رصاصى كالمرآة، يعكس سماء الصبح الندية؟ هل تصف كلماتى تلك المصفاة الدقيقة فى عنق القلة - تنظر في الحلق الفخاري فتراها منمنمة النقش كشباك الجامع، تحفظ المياه من الزلط وأوراق الشجر والحشرات، وترقد فوقها أوراق النعناع الأخضر تعطر المياه؟ هل تصف تلك الجملة فقاعات الهواء تظهر وتبقبق وتفيض عند ملء القلة؟ هل تصف صوتها المميز عند الشرب منها؟ وتلك المهارة الخاصة حين تصب منها فى فمك دون أن تلمسها شفتاك، وصوت قرقرتها يدغدغ الأذن ورائحة النعناع تملأ الأنف؟ وماذا عن الفخارات حيث تتشكل القلة، وتحرق وتستنفر؟ وماذا عن عمل الأطفال؟ وماذا عن الفقر والدعقة والمرواح والمجىء فى نقحة الشمس والأغانى وطين مصر الأحمر والفراعنة والتاريخ والنيل؟ النيل، دائماً النيل: النيل يأتى بالطمى تصنع منه القلة. النيل تركبه القلة من وجه قبلى إلى القاهرة. النيل يملأ القلة لتبلل بمائه الحلوق الجافة - ماذا ماذا ماذا أقول؟ أحكي عن غطاء القلة نحاسى يبرق، أو فضة منقرشة، أو شاش مركريت مشغول بالخرز والترتر يثقل الخرز حوافه فيزين رأس القلة كالطرحة تزين العروس. وفايزة أحمد تغني يامه القمر ع الباب، وعمتى تملأ القلل فى الصباح وتعيدها إلى الصينية الصاح، والقلة فى صينيتها على الشباك باردة رطبة تعلن عمار الديار وتضايف الغريب واتفضل يا سى عبده والعين مكسورة والثغر باسم واليد يغطيها طرف الطرحة الكريب دي شين الخفيفة فتسري اللمسة ثم الرجفة ثم الرغبة وترتفع دقات الطبول والزغاريد.

أيها الأشقر المتلعثم الحزين. يا زميل السجن. كل منا وحيد فى زنزانة وحشته: أستمع، عبر الطاولة، إلى حديثك، عن غابات الصنوبر، وعن امرأتك، وعن الجليد، وأستشعر فى أطراف أصابعى ملمس القلة: ملمساً خاصاً فيه صلابة حية، ورطوبة خصبة واعدة. أراها تلمع في الشمس كالجبهة السمراء يكسوها عرق الجهد. أفرد ظهري، وأميل برأسي إلى الوراء، وأصب من القلة فى حلقى. أعتدل، وأمسح فمي وجبهتي بذراعي، وأظلل على عينيّ، وأنظر هناك، بعيداً، عبر الحقول الخضراء، لأتبين ملامح الهرم الأكبر تخفت وتتضح فى وهج الشمس.

تمت

يراجع ملحق مختارات من كتابات أهداف سويف بالإنجليزية في القسم الإنجليزي من هذا العدد، ص ص 183-166.

ملخصات المقالات
(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

الرواية الموريتانية وازدواجية الأصل:
قراءة للثابت والمتحول من النص

محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم

يسعى هذا البحث فى مشغله العام إلى التعريف بالرواية الموريتانية المكتوبة بالفرنسية وبالعربية وخصوصية كتابتها الفنية. ويتوقف بشكل خاص عند ظاهرة كتابة الروائي الموريتانى بالفرنسية أولاً ثم إعادة كتابة عمله مرة أخرى بالعربية، باعتبارها ظاهرة فنية ملفتة للانتباه في تقاليد الكتابة الروائية العربية المكتوبة بالعربية والمكتوبة باللغات الأجنبية. ففي كلتا الحالتين جرت العادة على ألا يكتب الروائى العربى نصه إلا مرة واحدة: إما بالعربية وتقع ترجمته إلى اللغات الأجنبية من طرف مترجم آخر (مثل ترجمة بعض روايات محفوظ إلى الفرنسية) وإما باللغة الأجنبية (الفرنسية مثلا) ويقع نقله إلى العربية من طرف معرِّب آخر غير صاحبه (مثل تعريب بعض روايات طاهر حداد). ومن هنا ظلت القضايا التي يطرحها هذا النوع من النصوص مرتبطة فى كثير منها بقضايا الترجمة والنقل وما يحدثانه من أثر على النص المكتوب. أما فى موريتانيا فقد عرفت الكتابة الروائية ظاهرة كتابة النص الروائى مرتين من طرف صاحبه مرة باللغة الفرنسية وأخرى لاحقة عليها باللغة العربية، مثل ما كتبه الروائى الموريتانى موسى ولد أبنو، عندما كتب نصيه بالفرنسية أولا ثم أعاد كتابتهما بنفسه بالعربية.

هذه الكتابة المزدوجة للنص الروائى (كتابته مرتين) من شأنها:

أولا: أن تلفت انتباه الباحثين إلى خصوصية من خصوصيات الكتابة الروائية فى موريتانيا تميزها محليا، ولذلك فقد عمل البحث، فى خطوة أولى، على إضاءة هذه الخصوصية المحلية فى الكتابة الروائية من حيث هى صيغة جديدة من صيغ تشكل النص الروائي العربى، تمد طرائق كتابته.

ثانياً: من شأن هذه الازدواجية أن تطرح قضايا نقدية جديدة لا تتعلق هذه المرة بالترجمة أو التعريب، وإنما بقضايا الكتابة الفنية وخياراتها، وعلاقة ذلك بطرائق كتابة هذا

النوع من النصوص، وصيغ تشكل خطابه، ومستويات أنساقه اللغوية، إلخ.، التي يطرحها بشكل حلي تعالق النص العربي في التجربة الموريتانية مع النص الفرنسي السابق عليه. إن النص الروائي العربي المكتوب في أفق النص الفرنسي يظل محكوما بمادته السردية (القصة) وبصيغة تشكل خطابه، إن لم يتحرر الروائي منها - وهذا ما يمكن أن نسميه بالثابت من النص، بحكم وجوده في النصين الفرنسي والعربي. ولكن هذا النص يظل في الوقت ذاته متحررا من النص الفرنسي الأول لأن صاحب الكتابة هو المؤلف ذاته وليس مترجما له، ومن تم فهو ينتج نصا روائيا مختلفا عن سابقه في لغة كتابته وما تتميز به هذه اللغة من نترية خاصة ذات أنساق لغوية متعددة ومتنوعة، ومن عبقرية لغوية تحكم رؤية وتصور متكلمها، لا بد أن تترك أثرها على المضمون الروائي (المادة الحكائية) وهو ينتقل إلى العربية - وهذا ما نسميه بالمتحول من النص.

وفي هذه المقالة دراسة تطبيقية مفصلة عن الثابت والمتحول في رواية *L'amour impossible* (1995) **الحب المستحيل** (١٩٩٩) للروائي موسى ولد أبنو بلغتيها الفرنسية والعربية.

عودٌ إلى الغرب، مركزة الشرق:
قراءة في شعر حنان عشراوي وشريف الموسى

شيرين أبو النجا

يحلل هذا البحث الكيفية التي قام بها كل من حنان عشراوي وشريف الموسى بتوظيف اللغة الإنجليزية لصالح الثقافة العربية في الشعر، مما أدى إلى خلخلة الثقافة الغربية المهيمنة من داخل إطارها الأصلي. تركز عشراوي على الفرد في اشتباكه اليومي في النضال من أجل الحرية، وذلك عبر معاودة استخدام موتيفات غربية من وجهة نظر عربية/فلسطينية مما يحول المسكوت عنه في النضال السياسي إلى معلن؛ أي أنها تعيد صياغة هذه الموتيفات الغربية لتعكس حقيقة الثقافة العربية. بمعنى آخر، يفرز الدال (الموتيف الغربي) مدلولاً جديداً عند عشراوي، كما يبين التحليل لقصائد مستشهد بها في المقالة.

و يركز شريف الموسى على الثقافة العربية نفسها مما يحول الهامش إلى مركز، وذلك عبر عدة تقنيات تتراوح بين استدعاء التاريخ، سواء العام أو الشخصي، واستخدام مرجعيات ثقافية عربية بما في ذلك استخدام إشارات قرآنية وأمثال متداولة ومأثورات شعبية. وفي كل هذا يحاول سبر أغوار الذات الإنسانية عبر الذات الشعرية. إن إعطاء دلالة وأهمية للحوادث الفردية الذاتية لا ينفصل إطلاقا عن القضية الفلسطينية بشكل عام، كما يتجلى واضحاً في أدبية الموسى. ويتبع الدراسة ملحق من مختارات أدبية مزدوجة النوع، جامعةً بين الشعر والنثر، التأمل والتقرير بعنوان "شظايا من غزة".

الجدل حول الإبداع بلغات أجنبية:
عرض للفرانكوفونية في المغرب

آن أرميتاج

عندما غادر الفرنسيون بلاد المغرب العربى الكبير فى منتصف القرن العشرين، تركوا وراءهم هيمنة لغة المستعمر وثقافته. وقد قامت حركة تعريب بعد الاستقلال محاولة تغيير البؤرة الثقافية وإعادة الاعتبار إلى العربية بجعلها اللغة الرسمية. وقد جاءت هذه النقلة بمشاكل عديدة لأدباء الخمسينيات والستينيات الذين نشأوا وتعلموا فى مؤسسات ثقافية تتبع النظام الفرنسى. إن اختيار اللغة العربية للكتابة الأدبية، في مجتمع يحاول أن يشكل هوية عربية، أثار مشاكل مرتبطة بذوات الفرانكوفونيين وهويتهم الثقافية، علاوة على مسألة الكتابة ذاتها ومسألة الالتزام الاجتماعى والسياسى. وقد اختار أحياناً الأديب المغربى الفرانكوفونى الإقامة فى المهجر بدل أن يلتزم بالكتابة بلغة لا يجيدها.

ومع أن اللغة جانب أساسى في هذه الإشكالية، فإن التكوين الثقافى الغربى بتركيزه على الحداثة قد جعل الكاتب الفرانكوفوني - وخاصة فى الجزائر - موضع انتقاد من قبل المجتمع الإسلامى التقليدي، كما أن توظيف الأديب للأشكال الأدبية التى نشأت فى أوروبا أصبح موضع تجريح من قبل نقاد يؤمنون بضرورة مقاومة هيمنة الغرب والمستعمر. وفى هذا النطاق نشأت ثقافة مغاربية تعلن الأصالة وتميز أدبياتها عن الأدب المغاربى المكتوب باللغة الفرنسية، وترى فى الأدب الفرانكوفونى عائقاً أمام ازدهار الأدب بالعربية. وبالإضافة إلى إشكاليات لغوية تحدّ من قدرة الأديب الفرانكوفونى على الإبداع بالعربية، فهناك أيضاً مسألة النشر التى توفرها للأديب الفرانكوفونى مؤسسات فرنسية. وقد اعتبر بعض المفكرين أن دعم الأعمال الفرانكوفونية ونشرها في البلاد المغاربية استمرار للهيمنة الفرنسية، مما أدى بدوره إلى تقليص إمكانيات النشر والانتشار لهذه الأعمال ودفع الأديب الفرانكوفونى إلى الهجرة بعيداً عن وطنه.

ولا بد فى هذا السياق، من ذكر أن اللغة الأم لبعض الأدباء المغاربة ليست العربية، بل الأمازيغية، وعندما أصبحت اللغة العربية لغة رسمية بعد الاستقلال، لم تكن لدى هؤلاء الأدباء الكفاءات اللغوية التى تسمح لهم بالإبداع باللغة الرسمية. وقبل الاستقلال كانت الأمية تتراوح بين ٨٠-٩٠٪ وبالتالى فمتلقى الكتابة الأدبية كان على العموم مغاربياً يعرف الفرنسية، أو فرنسياً. ومع أن بعض الأدباء من أمثال رشيد بوجدرة، جربوا الكتابة بالعربية فإن معظمهم اختار الكتابة بالفرنسية والنشر فى الخارج، على أمل أن تترجم أعمالهم فيما بعد إلى العربية. وبصرف النظر عن القيمة الإبداعية للأعمال الفرانكوفونية المغاربية التى لا شكّ فيها، فإنها تشكل، قبل ذلك، قضية هوية وخيار فى ظروف سياسية حساسة.

حكايات وحكايات وحكايات:
رواية **قصاص الليل** بالألمانية لرفيق شامي

ماجدة أمين

يتناول هذا البحث رواية للروائي السوري رفيق شامى (كتبها بالألمانية عام ١٩٨٩) عنوانها *Erzähler der Nacht* **قصاص الليل**، وهى رواية لها مكانتها مابين أعمال كتاب العالم الثالث الذين هاجروا إلى العالم الأول ويقيمون ويعملون به. وتركز أعمال تلك الحركة الأدبية على موضوع استيطان العمال المهاجرين في ألمانيا.

وتأتى أهمية تلك الرواية فى إطار موضوع التعددية الثقافية وفي مقومها كعمل "موسّع للآفاق" يضرب مثالا لإمكانية الإثراء الثقافي المتبادل ما بين الحضارات من خلال استلهام أشكال مستوحاة من التراث الشعبى العربي الروائى ومحاولة إعادتها إلى الحياة من ناحية وتوظيفها لخدمة مضمون حديد مختلف يصاغ بالألمانية من ناحية أخرى. يركز هذا العمل على دور السرد كدافع فعال فى خلق الهوية بجذرها الشعبى الشفهى الذي يبدو أن تطور وسائل الإعلام الحديثة قد تغلب عليه.

إن رواية **قصاص الليل** ما هى إلا سلسلة قصص أو حكايات فى إطار حكاية واحدة تستحضر عوالم مختلفة ومتعددة يختلط فيها عالم الخيال مع عالم الواقع، والماضي مع الحاضر، والحقيقة مع الخداع وتثير فيها الأساطير العديد من الأفكار؛ بدايةً من حقائق شخصية مقنعة مصدرها حياة المؤلف نفسه إلى نقد سياسى واجتماعي موجه للمجتمع السوري فى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، ومن خلال ذلك إلى كافة المجتمعات الأخرى التى ينطبق عليها ذلك النقد. يستخدم العمل قناع الخيال والقصص الأخلاقية ذات المغزى وبنية **ألف ليلة وليلة** ليوظف الضحك والسخرية في إمتاع القارئ وفى التهكم على من يسيء استخدام السلطة، مثيراً كل أنواع التساؤلات ومفصحاً عن آراء ثم يقترح إجابات حول موضوع الهوية. ويعبر النص عن إشكالية مفهوم الشرق فى الغرب من خلال ذلك كله.

وأخيرا فرواية **قصاص الليل** تتغنى بالثراء الثقافى والحضاري الشرقى وتتفنن فى استعراض مكامن حمال الشرق المتعددة والمتنوعة وتصور فى الوقت نفسه مكامن الضعف فى الشرق وفي حقيقة كونه الضحية أيضاً.

أيام الدراسة فى المدارس الأجنبية

ثريا أنطونيوس

فى الزمن الذي كانت القوى الغربية "تحمى" فيه الدول العربية أو تضعها تحت انتدابها، كانت أحسن المدارس في المشرق العربى أجنبية (فرنسية، إيطالية، أمريكية، بريطانية، أو يسوعية). وكان بعضها صادقاً فى سعيه إلى تنوير الطلبة وإخراجهم من الظلمات العثمانية، وكان همّ بعضها الآخر تعليم أبناء جاليتهم (كما فى المدارس اليونانية)، وكان بعضها يستخدم التدريس وسيلةً للتغلغل فى نفوس الناشئين وكسلاح إيديولوجى لغرض تخريج صفوة تخدم مصالح الدول الإمبريالية (كما في المدارس البريطانية والفرنسية).

ومهما كانت حنسية هذه المدارس الأحنبية فإن برنامجها التعليمى كان يعتمد على الثقافة الأجنبية التي عكست مواقف ومصالح الدولة الكبرى التى كانت تدعمها. كانت الدروس تدرّس بلغة أجنبية وبمدرسين أجانب قدموا من بلادهم لفترة قصيرة أو طويلة ولم يكونوا يعرفون شيئاً عن البلاد التى وفدوا لها. وعامة كان هناك مدرس لتدريس مادة اللغة العربية المستخَف بها، وذلك نزولاً على رغبة الآباء والأمهات الذين أصروا على أن يتعلم أولادهم لغتهم. ومن مفارقات التاريخ أن هذا التعليم الأجنبى - ومهما كان متميزاً من ناحية المستوى - قد جعل من خريجيه غرباء على أوطانهم، وبالتالى فعوضاً عن أن يشكلوا الصفوة الحاكمة، التي كان من المفروض أن يعهد لها بإدارة البلاد نيابة عن البريطانيين أو الفرنسيين، أطاحت بهم رياح التغيير التى أتت بطبقة حديدة تعلّمت فى المدارس المحلية. وبما أن هذه الصفوة المترقية المتعلمة فى مدارس أجنبية كانت صغيرة بالنسبة إلى مجموع السكان فإنها لم تشكل تياراً مؤثراً يؤبه له بعد الاستقلال. ولم يحدث فى المشرق ما حدث مثلاً فى الجزائر من محاولة محو اللغة العربية بين أهلها.

وكثير من خريجي المدارس الأحنبية انتهى بهم الأمر بالنزوح إلى بلاد تتحدث اللغة التي درسوا بها وإن لم ينتهوا بالضرورة إلى الدولة التى كانت تدعم المدرسة: فى كيوبيك وجنيف عوضاً عن فرنسا، فى أستراليا والولايات المتحدة عوضاً عن بريطانيا. أما الذين بقوا في بلادهم فقد تأقلموا على الوضع الجديد وانتموا لكيان الوطن وإن كان لديهم إحساس بالاختلاف عن البقية، وهو ما وفّر لهم زاوية نظر مختلفة لرؤية محيطهم، تقترب من رؤية الشاعر لمحيطه. وفى لبنان، على سبيل المثال، مبدعون جادون فى اللغة الفرنسية ربما كان أكثرهم نجاحاً الآن صلاح ستيتيه الذي يقوم بـ"ترجمة" خلفيته الإسلامية إلى لغة الآخر في أعماله الأدبية. ومن المرجح أن في هذه "الترجمة" الإبداعية لما هو عربى إلى ما هو أجنبى، يشعر المبدع بأنه عربى لكنه يستخدم تعليمه الأجنبي لنقل ثقافة عربية إلى هؤلاء الذين كانوا يهيمنون سياسياً وعسكرياً على ثقافته ذات يوم؛ وهذا هو الحل الأمثل للازدواجية الثقافية.

اللغات الأجنبية والترجمة فى الحقل الأدبي المصري

ريشار جاكمون

لقد اقترن الأدب طوال القرنين المنصرمين بالإيديولوجية القومية، بل إنه ساهم بشكل فعال في صناعة الخيال القومي. وفي ظل النموذج القومي، انقسم تاريخ الأدب إلى عدة تواريخ قومية توحي بوجود فضاءات أحادية اللغة والثقافة، مستقلة ومكتفية بذاتها، مع أن الواقع كان دائماً – ولا يزال – يتسم بالتعددية وبكثافة التبادلات وبعلاقات الهيمنة. ومن نتائج سيادة المنظور القومي على تاريخ الأدب، على سبيل المثال، تهميش عمليات الترجمة وإبعاد كل التعابير التى تخل بأحادية اللغة والثقافة. هكذا نرى أنه فى مصر، هيمن نصفُ قرن من القومية الأدبية على الأدب العربى المكتوب بلغات أخرى (فرنسية غالباً) بالنفى خارج حدود الأدب القومى. إلا أن هذه النظرة أصبحت الآن موضع شك وإعادة تقييم، في بعض الدوائر على الأقل، إذ إن عقد التسعينيات شهد فى مصر تواجداً غير مسبوق للأدب العربى المكتوب بلغات أخرى، وكذلك اهتماماً متجدداً بقضايا الترجمة. تعالج هذه المقالة تلك الظواهر وتقترح إطاراً تاريخياً لقراءتها محللةً قضايا الترجمة والتعدد اللغوي فى الحقل الأدبى المصري وتطورها أثناء ثلاث مراحل متتالية: مرحلة ما قبل الاستعمار (القرن التاسع عشر) ثم مرحلة الاستعمار (النصف الأول للقرن العشرين) ثم المرحلة القومية (النصف الثانى للقرن العشرين)، آخذة بنظر الاعتبار الأدب المصري الفرانكوفونى والأنجلوفوني فى سياق المقولات الشائعة عن الأدب العربي.

على هامش مذكرات:
قراءة شخصية لـ **خارج عن المكان** لإدوارد سعيد

نادية جندي

لقد أطلقت مذكرات إدوارد سعيد بعنوان **خارج عن المكان** *Out of Place* (١٩٩٩) ذكريات نادية جندي التى عايشت عائلة إدوارد سعيد فى القاهرة فى فترة النشأة، وكتبت مطولاً وشخصياً في هذه المقالة عما تتذكره من علاقة حميمية بين العائلتين اللتين سكنتا فى عمارة واحدة، وهى ترى أن نشأة الفتى إدوارد سعيد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرجل الذي عُرف كمفكر عالمى ومنظّر أدبى ومناضل فلسطينى، وأن العمل الذي كتبه سعيد متمثلاً سيرة نشأته الأولى وبداياته يعكس الشعور بالفقدان مع أنه ليس عملاً عن المنفى.

لقد تعرّفت عائلة جندي على عائلة سعيد فى الثلاثينيات عندما قامت قريبة لعائلة سعيد بتعريف أمه على أم نادية جندي. فأصبحت العائلتان بعد ذلك جيراناً بالمعنى الحرفى

والمجازي. وكانت بنات عائلة سعيد وبنات عائلة جندي لا يفترقن، وقد وسمت هذه الصداقات - التى شملت إدوارد الفتى أيضاً - طفولة صاحبة المقالة.

وعندما كانت نادية جندي طالبة ناشئة أحست بتمرد إدوارد سعيد على النظام المدرسى الكولونيالى الذي خضع له الجميع. ولم تدرك أبعاد هذا التمرد الذي وسم تصرفات إدوارد سعيد الفتى إلا فيما بعد عندما بينت مسيرته الفكرية والنضالية دوافع هذا التمرد، وكما جاء فى مذكراته عن نشأته وعن كونه غير متلائم تماماً مع محيطه، بل خارجاً عنه وعليه، فقد كان إحساس نادية جندي حينذاك معززاً لمقولة سعيد؛ فقد كانت تشعر بأن إدوارد مختلف، وكانت ترجع ذلك إلى كونه الابن الوحيد وبالتالى فقد حظى بتميز خاص.

وأما الصورة المقيمة لعائلة سعيد عند صاحبة المقالة فهى حركتها المستمرة. فقد كانت فلسطين - حتى سقوطها فى أيدي المحتلين - محط ترحالهم وتطلعاتهم. وكانت العائلة تقيم لفترات طويلة فى فلسطين. وكانت فتيات عائلة حندي يشعرن بأنهن مقصيات عن هذا الجانب من حياة عائلة سعيد التى شاركن فى جوانبها الأخرى. وكان سقوط فلسطين المحفز الذي جعل إدوارد سعيد الفتى ينخرط سياسياً. تعتمد هذه المقالة على رد فعل المتلقى لهذه المذكرات عند من كانت شاهدة عليها، وتقتصر على استحضار ما هو مشترك فيها بين القارئة نادية جندي والمؤلف إدوارد سعيد.

مصريون قلباً .. فرانكوفونيون قالباً: شهادة شخصية

إدوار الخراط

يقوم الأديب المصري المعروف إدوار الخراط بسرد ذكريات تعرّفه على الأدباء المصريين الفرانكوفونيين شخصياً أو عبر أعمالهم، كما يستشهد بمقاطع وقصائد لهم يترجمها إلى العربية من باب التعريف والتوثيق. يبدأ بالأديب ألبير قصيري الذي قرأه لأول مرة عام ١٩٤٠، ويرى الخراط في قصيري إرهاصات فلسفة العبث، كما تسحره فى روايات قصيري الواقعية الفانتازية والسيريالية والفكاهة السوداء وقدرته على الكشف عن خبايا القاهرة الشعبية. يكتب ألبير قصيري بالفرنسية إلا أن أعماله تحمل الروح المصرية في ثناياها؛ ويكاد يكون في هذه المقولة جمع للأضداد، لكن الأدب والفن والحياة يسمح بهذا الجمع لأنها مركبات بوليفونية، كما يقول الخراط.

ثم ينتقل إلى أحمد راسم ويشير إلى اهتمامه بالمأثور العربي حيث جمّع ألف مثل عربى وترجمها إلى الفرنسية، كما أنه اهتم بالفن وخاصة بالفنان محمود سعيد بمذاقه المصري الذي يتجاوز لمسات اللون المحلى. لقد كان أحمد راسم كلاسياً في توجهه، وإن كان يجمع أحياناً بين الرومانسية والسيريالية في شعره الذي ترجم الخراط بعض نماذجه في هذه الشهادة.

ويقابل الخراط بين جماليات راسم التى يراها ورداً صناعياً وجماليات جويس منصور

بوحشيتها وبكارتها، فهي تجمع بين البراءة والعنف. ويرى الخراط أن شطحها يقترب من شطحه هو في كتاباته، وأن الذائقة المصرية عرفت الشطح وانحازت إلى التجاوز والتخوم بما في ذلك مصر الصعيدية الأفريقية وحلقات الذكر الصوفى وفن الأيقونات القبطية ومعمار الأضرحة والمساجد الإسلامية. وفي ترجمته لقصائد كتبها جورج حنين يعلّق الخراط على كون اللغة العربية كامنة في اللغة الفرنسية المستخدمة فى إبداعه. وأخيراً يتطرق الخراط إلى إدمون جابيس الذي هاجر إلى فرنسا في منتصف الخمسينيات، لكنه لم يتعر بأنه اندمج فى المجتمع الجديد. ويختار الخراط للترجمة مقاطع من كتابات جابيس عن الزمن وتبوته، ويرى فى هذه النزعة تحدياً لوقتية الزمن يتراسل مع ما فعله الفراعنة.

ويشير الخراط إلى أن الحركة السيريالية التى ازدهرت في مصر في الأربعينيات وخاصة فى الكتابة الفرانكوفونية، بقيت هاجعة إلى أن استعادت حيويتها منذ السبعينيات، وبالتالى فهناك إحياء لتيار أدبى استبعد وتمت إعادة الاعتبار له أخيراً. ويتبع المقالة ملحق بورتريهات لأربعة أدباء مصريين فرانكوفونيين بريشة الفنان المصري حليم حبشي: جورج حنين وأحمد راسم وجويس منصور وإدمون جابيس.

الإفلات من مؤسسات الهوية والثقافة: جورج شحادة مسافراً

وليد الخشاب

إذا نظرنا للهوية القومية باعتبارها منظومة مفاهيمية سكونية ترتبط بفكرة الدولة القومية، وبسمات الشخصية القومية التي يُعبّر عنها الإنتاج الثقافي، فإن جورج شحادة يمثل حالة تدل على قصور هذه المنظومة. لا تعتبر الدراسة إنتاج شحادة منتمياً لأكثر من هوية، لمجرد أنه وُلد فى بلد عربى بينما يكتب بلغة أجنبية، بل تعتبره نموذجاً لتجاوز كافة منظومات الهَوية التي تنتهى - في منظورها - إلى تأسيس بُنى سلطوية وقمعية.

يبدو عالم شحادة الشعري والمسرحي عالماً ديناميا، في صيرورة دائمة، ينقد وينقض المعارف الجاهزة والمتعارف عليها، مثل الارتباط السكونى بين الفرد وإقليم واحد معين، وتعبير الإنتاج الثقافى عن روح هذا الإقليم، أو الاحتشاد عسكري الطابع تحت راية الدولة، أو الإيمان المثالى بالعلم والتقدم التقني. ولهذا، يرفض شحادة أن ينخرط في سجال سياسي مباشر أو وقتي، ويَرفض الالتزام بقضايا الساعة. فهو ينحى التاريخ كنضال حزبى أو عقائدي، ويتناول التاريخ بالمعنى المعرفى العام.

يتجاوز جورج شحادة الحدود الفاصلة بين الأقاليم الجغرافية والسياسية والذهنية والعقائدية. لذلك يبدو في حالة "لاتَوطُّن" مستمر، بالمعنى الدولوزي. ليس بغريب إذن أن تبرز موضوعة السفر فى أعمال الكاتب المسرحية والشعرية. فشخصياته دائماً على سفر، وكثيراً ما تتعرض قصائده للفكرة نفسها. وليس السفر عنده انتقالاً من بلد لآخر، بل هو حال في البين بين، حالة تستعصى على الاستيعاب في منظومة بذاتها، أو في إقليم بعينه. بهذا

المعنى يرتبط السفر عند كاتبنا بجغرافية تحررية لا جغرافية سياسية، جغرافية يغيب عنها البُعد التاريخي من حيث هو سياق محدد، لأن عالمه هو عالم العناصر الأولى، لا يندرج في أية سياقات وقتية محدودة.

ولأن إنتاج جورج شحادة عصيٌ على الاستيعاب في جداول مفاهيمية ثابتة، فهو مُشْكِلٌ في عملية تكريسه وتصنيفه مؤسسياً. ونتيجة لعدم تواؤمه تواؤماً تاماً مع القوالب التكريسية الجاهزة أو السائدة، تعَرض شحادة لتهميش نسبي، تحديداً بمعنى أنه دائماً على هامش القالب الذي ينْسَب إليه. دخل تاريخ الأدب القومي الفرنسي كشاعر، لكن وُسم بأنه شاعر يكتب للمسرح. منذ السبعينيات، يُعتَبركاتباً لبنانياً فرانكوفونيا، لكن في الواقع ليس هناك أثر واضح لطبع "لبناني" في كتابته. لا يعني ذلك أن شحادة كان ثورياً يرفض التكريس، بل يعني استعصاء إنتاجه على الانخراط في القوالب المؤسسية.

تقترب كتابة جورج شحادة، بمعنى ما، من خصائص أدب الأقلية: إذ يمكن النظر إليها باعتبارها سياسية وجماعية. لكن يصعب اعتبارها تستخدم اللغة الفرنسية استخدام أقلية، يخالف الاستخدام الغالب لها. هنا يظهر جَليّاً أن شحادة ينزاح عن أطر النماذج الثقافية، لدرجة أنه يقف على هامش واحد من أرحب نماذج الهامشية نفسها.

جورج حنين: نموذجاً لسيريالي مصري

بشير السباعي

يخصص بشير السباعي هذا البحث لتتبع أعمال ونشاطات جورج حنين (١٩١٣-١٩٧٣)، الشاعر والناقد المصري السيريالي المعروف، والتي تندرج في سياق طموح واضح إلى تغيير الحياة. ويرصد الباحث انبثاق حركة سيريالية في مصر، شبه متزامنة مع الحركة السيريالية في فرنسا، على خلفية سيرورة التطور المتفاوت والمركب التي عرفتها مصر في تاريخها الحديث، خاصة على المستوى الثقافي.

ويوضح الباحث الملابسات القومية والأممية التي ساعدت على ظهور جماعة "الفن والحرية" التي لعب جورج حنين دوراً محورياً في تأسيسها ويتتبع نشاطات هذه الجماعة في الحياة الثقافية المصرية والإسهامات التي قدمتها في اتجاه التشديد على أهمية الحداثة والديموقراطية.

ويتناول الباحث أعمال جورج حنين الإبداعية، مبرزاً رؤى المبدع السيريالي حول القصيدة التي تستند على الصور المفتوحة ومحورية الحلم في العمل الإبداعي والبعد الاستثنائي-الموضوعي للأدب وللفن. ويتوقف الباحث عند كتابات جورج حنين النقدية التي تشجب أخلاق التصالح مع الأمر الواقع وإخضاع الفن للمصالح الحزبية والأنانية والاستسلام لديكتاتورية الوسائل التي لا تتنكر الغايات التي تتذرع بها. ويبرز الباحث إسهام جورج حنين في إدخال التوجهات الحداثية إلى الفنون التشكيلية في مصر وفي إدخال الرؤى

السياسية اليسارية الديموقراطية غير المتصالحة مع الستالينية إلى الساحة السياسية المصرية خلال وبعد الحرب العالمية الثانية.

الكتابة بالعبرية الفصحى: تقديم رواية **عربسك** وحوار مع أنطون شماس

محمد صديق

يقدم محمد صديق خلفية تاريخية واستقرائية لظاهرة الكتابة بلغة الآخر عبر عصور مختلفة، بدءاً من العصور الوسطى وانتهاءً بالقرن العشرين. كما يقدم نبذة عن رواية **عربسك** لأنطون شماس المكتوبة بالعبرية (١٩٨٦)، والتى ترجمت إلى لغات عدة، مشيراً إلى أنها سيرة ذاتية إلى حد ما. ثم يتطرق إلى تلقي القراء والنقاد العرب والإسرائيليين وغيرهم لهذه الرواية، وكيف أنها بتمكّنها من اللغة العبرية قد شكلت تهديداً للهوية الإسرائيلية التي تفترض اقتران اليهودية بالعبرية والمواطنة الإسرائيلية. فتفوق عربى فى الأدب المكتوب بالعبري يشكك في هذا التطابق من ناحية، ومن ناحية أخرى يقدم صورة الفلسطينى المستعمَر بلغة المستعمِر. أي يتحدى المستعمِر في عقر لغته. وفي الحوار يقول أنطون شماس:

"بدأتُ كتابة **عربسك** في البداية باللغة العربية، في أوائل الثمانينيات، وبعد أن أنجزت فصلاً واحداً . . . أصابنى الهلع إذ اكتشفت، فيما اكتشفت، أن الكتابة عن الأقارب الأحياء الذين نحبهم، بلغة يفقهونها، هي أمر أقرب للمستحيل . . . تحولتُ للكتابة بالعبرية (التى لا يجيدها، لحسن حظى، جيل الآباء والأمهات من العائلة)، وهى لغة مارست فيها كتابة القصائد – ولا أقول الشعر – فى السبعينيات، إلى جانب العربية، فمنحنى هذا التحول إحساساً افتراضياً بالأمان والاطمئنان فى قول ما أريد عن ذوي القُربى، بلغة قد تكون أشد مضاضةً."

"وكان فى هذا التحول شيء من التحايل – أو الاحتيال، إذا أردتَ – على العائلة وعلى الولاء للعائلة؛ وشيء من غرور الشباب واستعراض العضلات اللغوية؛ وشيء من حب الاستطلاع والمشاكسة؛ وشيء من الرغبة فى إحراج الـ "آخر" الإسرائيلي داخل قدس أقداسه القومية – اللغة العبرية – وشيء من الافتتان بهذه اللغة التي كُتبت فيها أجمل النصوص السردية على مر العصور (فى التوراة)؛ وشيء من رغبة المغامرة السندبادية؛ وشيء من القناعة بأن الكتابة بغير لغة الأم تفرض على الكاتب دقة مرهفة في استعمال اللغة ما كانت لتتوفر له فى الكتابة بلغته الأم التي تفرض على الكاتب، من حيث لا يدري، قوالب تعبيرية جاهزة وطاعة فطرية للأنماط اللغوية التقليدية."

"فهل كان يجول في خاطري يومها أن مجرد الكتابة بالعبرية هو بالضرورة أمر تآمري، غايته تفجير لغة المستعمر الجديد من الداخل، كما يقول خطاب ما بعد الحداثة؟ أستبعد ذلك، لأن الكتابة في أية لَغة كانت، حتى وإن كانت لغة المستعمِر، هى باب من

أبواب العشق؛ والتآمر، في علمي، لم يرد لدى ابن حزم في مسرد مزايا العشاق. وبانتهاء الكتابة، كما بانتهاء العشق، يبدأ التأويل، وحينها فقط تُثار هذه الأسئلة، إذا كان ثمّة من يريد إثارتها. وأنا، بالمناسبة، واحد من هؤلاء."

"وهذه الأسئلة يجب أن تُثار لأن اللغة العبرية هي اللغة التي جرى بها التخطيط لتشريد الفلسطينيين في عام النكبة، وهي اللغة التي أصدرت بها أوامر التشريد والتهجير والقتل، وهي لغة الخطاب الصهيوني الذي ينفي وجود الخطاب الفلسطيني ووجود الفلسطينيين ووجود مآسيهم - فكيف إذن يستطيع الفلسطيني أن يتجاهل كل ذلك ويستعملها لكتابة روايته؟ في اعتقادي أن اللغة، في ذاتها، خالية من نوايا الخير والشر، والناطقون بلغة معيّنة هم الذين يقحمون هذه النوايا إلى حيز اللغة."

اللغة والهوية في **متسولة عند باب العمود** لياسمين زهران

تحية عبد الناصر

قدّم ظهور أدب عربي ناطق بلغات أجنبية في الفترة الكولونيالية وما بعدها وسائل للبحث في قضايا متعلقة بهذة الفترة وآثارها على شعوب المستعمرات، منها أشكال أدبية جديدة تتجلى فيها العلاقات الثقافية والسياسية على مستوى الصياغة. وتقدم رواية الفلسطينية ياسمين زهران **متسولة عند باب العمود** *A Beggar at Damascus Gate* (١٩٩٥) حالة من الأدب العربي الناطق بالإنجليزية التي يحدر التفريق بينها وبين النصوص الأخرى الناطقة بلغات أجنبية لمبدعين من بلاد عربية حصلت على استقلالها السياسي و هوية وطنية تقوم على أساس الحدود الجغرافية. تتميز تجربة فلسطين عن نظائرها في العالم العربي، بكونها ضحية احتلال استيطاني مستعمر يلغي هويتها بالكامل.

في رواية **متسولة عند باب العمود** تشكل زهران هوية امرأة فلسطينية من خلال علاقتها بفلسطين التي تبعد عنها، والتي ليس لها وجود على الخارطة السياسية. تبحث زهران في هذه العلاقة من خلال الثنائية اللغوية في نص تخلط فيه بين الإنجليزية وبين روح اللغة الأم ومعاني الشعر الصوفي والأغاني الشعبية الفلسطينية. وتشير فيه إلى كتابة باللغة العربية موجودة ضمن النصوص التي يكتشفها الراوي في الرواية ويقوم بترجمتها وإعادة صياغتها في هذا النص الناطق بالإنجليزية. تتجلى علاقة البطلة الفلسطينية برجل إنجليزي على مستوى كتابة النص حيث نرى التفاعل والتقابل بين إبداعها وكتابتها لسيرتها الذاتية وبين مذكراته التي تشكّل جزءاً من النصوص التي يقع عليها الراوي في خزانة غرفة في فندق. يقوم الراوي بتشكيل نص روائي من هذه الأنواع المختلفة من الكتابة تتوسطه شخصية ريًا، الفلسطينية التي تدفع الراوي والرجل الإنجليزي إلى التحري عن هويتها. يساعد تفاعل اللغات في النص واستخدام تكنيك تعدد الأصوات على مستوى السرد على تشكيل هوية ريًا.

ولزهران رواية أخرى مكتوبة بالعربية، **اللحن الأول (أيام فلسطين)** (١٩٩١)، فيها تشكل هوية امرأة فلسطينية من روح قريتها العربية التى تستمدها من الأغاني والحكايات الشعبية واللهجات العامية. وتصل زهران بين قصة الشخصية في هذه الرواية - التي تسبق شخصية ريًا في **متسولة عند باب العمود** - وقصة القرية الفلسطينية فى الفترة قبل الاحتلال الصهيونى. ووصفها للحياة فى القرية والعلاقات القبلية والمعالم الجغرافية والتاريخية يجسد ارتباطها بالأرض، التي تمنحها كيانها، وعلاقتها باللغة الأم التي تعتبرها كالوطن. وفى إعادة تشكيل ماضي القرية الفلسطينية، يتضح أن الأرض وهويتها هى الحقائق الثابتة في هذا النص.

تبحث رواية **متسولة عند باب العمود** في دور اللغة والهوية في التجارب التخصية وتسلط الضوء على هوية ريًا في نطاق وضع سياسي يهدد هذه الهوية. تصوغ زهران تجربة فلسطين في نص روائى يناقش ويعلق على مسألة إعادة كتابة الماضي. وتنتهي هذه المقالة بالبحث فى فكرة أن اللغة تفرض على الكاتبة تناول أبعاد محددة من تجربة فلسطين. اللغة الأم في **اللحن الأول** تجسد فترة انسجامية في القرية؛ بينما تستخدم زهران اللغة الإنجليزية فى **متسولة عند باب العمود** لتخوض تجربة البعد عن فلسطين وعدم تأثيرها على انتماء ريًا وهويتها الفلسطينية.

الكتابة بلغة أجنبية

إيتِل عدنان

(ترجمة داليا سعيد مصطفى عن الإنجليزية)

تتنقل بنا إيتل عدنان، في هذه الشهادة الشخصية، عبر مراحل مختلفة من حياتها لكى تبين إلى أي مدى كان لتعلم اللغات الأجنبية تأثير في إبداعها الفنى. وهى تبدأ من مرحلة الطفولة حيث نشأت فى عائلة مزدوجة الجذور، الأم يونانية والأب سوري، في ظل سيطرة الإمبراطورية العثمانية على المشرق العربي. ولذلك فقد تحدث أبواها بالتركية إلى جانب الفرنسية التى كانت تُلقن في المدارس. وقد ولدت إيتل عدنان في بيروت - حيث انتقل أبواها بعد نهاية الحرب العالمية الأولى - لتجد نفسها داخل محيط عائلى متعدد اللغات. درست إيتل عدنان فى مدارس فرنسية وكانت تتحدث بالفرنسية مع أبويها في البيت أيضا، ولكن والدها كان مُصراً على أن يعلمها اللغة العربية والتى لم تكن تُدرَّس في المدارس الفرنسية في ذلك الحين. وفي المدرسة، اكتسبت الفتاة الصغيرة الكثير من المعرفة عن فرنسا و أضحت باريس تمثل لها العالم بأسره. أما اللغة والحضارة العربية فلم تنالا أي قسط من الاهتمام في تعليمها.

وعندما نشبت الحرب العالمية الثانية، كانت إيتل عدنان تَدْرس في المدرسة الثانوية ورأت كيف تحولت بيروت إلى مدينة كوزموبوليتانية هامة ومركزا ثقافيا يتم فيه إنتاج الفن

والشعر والأدب. استخدم الكُتاب لُغاتٍ عدة في إصداراتهم، أولها العربية ثم الفرنسية والإنجليزية. وفى المرحلة الجامعية، انتقلت إيتل عدنان إلى جامعة بيركلي بولاية كاليفورنيا الأمريكية حيث درست الفلسفة. وهناك، وقعت في غرام اللغة الأمريكية - على حد تعبيرها - كما استفزتها الأحداث السياسية، وخاصة حرب فيتنام، لكي تبدأ في كتابة الشعر بالإنجليزية بعد أن كانت لها من قبل بعض التجارب في كتابته بالفرنسية. ثم انتقلت إيتل عدنان إلى مجال الرسم ودراسته مما فتح أمامها آفاقاً عظيمة وساعدها على التعبير عن الذات ربما أكثر من كتابة الشعر. فمع حركات التحرر الوطني التى اشتعلت فى العديد من الدول العربية، وخصوصا حرب التحرير فى الجزائر، وجدت عدنان نفسها فى تناقض مع اللغات التي تعلمتها وكانت تكتب بها: فهي لا تستطيع الكتابة بالعربية وإنما بالفرنسية والإنجليزية، أي لغة المحتل للأراضي العربية. ولذلك، فقد شكّل لها الرسم مجالا أكثر خصوبة وتوازنا مع النفس.

وفي أوائل السبعينيات، تركت إيتل عدنان التدريس في أمريكا وعادت إلى بيروت التي كانت في عز تألقها الثقافى والفني. ولكن بعد بضعة سنوات قليلة نشبت الحرب الأهلية هناك، وغادرت إيتل عدنان بيروت بعد سنتين من بداية الحرب إلى فرنسا ثم أمريكا حيث استكملت مشوارها الفنى فى الرسم والكتابة. تقول إيتل عدنان إنه بعد كل هذه السنوات الطويلة من الدراسة والسفر والكتابة بلغات غير لغتها الأم وهى العربية والتى لم تدرسها أبدا دراسة كافية، لا تستطيع القول بأنها تحس بالاغتراب. إن تجربتها مع الكتابة بلغة أجنبية ثرية ومليئة بالإبداع والحب والتقدم للأمام.

واسع هو المعتقل: الخرائب والعواطف في رواية آسيا جبار

أندريا فلوريس

تضيء هذه الدراسة العلاقة بين فلسفة التأريخ والسيرة الذاتية الروائية عبر رواية حديثة للكاتبة الجزائرية الفرانكوفونية آسيا جبار *Vaste est la prison* (**واسع هو المعتقل**) الصادرة عام ١٩٩٥. وتطبق الدراسة منظور مشيل دي سيرتو في عمله عن فلسفة التأريخ، **كتابة التاريخ** (١٩٧٥)، حيث يبين كيف أن فلسفة التأريخ تتحدد عبر الموضوع التاريخى. تركز الرواية على موضوع تاريخي عبر البحث والتنقيب عن آثار قديمة لأبجدية لغة بربرية مكتوبة على شواهد القبور في خرائب ومواقع أثرية بالقرب من قرطاج ودُقة (في تونس).

ونجد موضوع الشرخ الأولى بين الذات واللغة الأم منتشراً فى ثنايا النص، وحائلاً دون الفصل الحاسم بين التاريخ وبين كتابة الذات. وتتعامل الرواية تحديداً مع الجزائر باعتبارها موضوعاً تاريخياً محاولةً أن تكشف الصدع الكائن بين الراوية التى تكتب عن نفسها وبين الكتابة "الأولى" التي انفصلت عنها الجزائر انفصالاً لا رجوع عنه.

وتركز الدراسة على العلاقة بين العواطف الشخصية والنهج التأريخي مستخدمة مفاهيم من فرويد وديريدا في تفصيل العلاقة. إن فيض العواطف في الرواية يرتبط بالانفصال الأولي عن اللغة الأم، الذي يولّد شكلاً من أشكال الاعتقال داخل النسق الفرنسي الرمزي/اللغوي. وهكذا نجد أن التوق إلى الثقافة الأصلية والسعي لها يتم عبر الفرنسية، سواء اندرج فى باب البحوث الأركيولوجية أو فى باب النصوص الأدبية. وبناء على هذا نجد حركة نحو اتجاهين متعاكسين في العمل: حركة نحو الفضاء الأمومي وبعيداً عنها فى آن واحد. ويتم التعبير عن استبدال ما لا يعوّض (لغة الأم) من خلال البحث العلمي والتأريخ. وهناك قصتان متوازيتان مع هذا البحث في الوثائق الأوروبية حول هذه الخرائب والآثار، وهما قصة حب تُروى من خلال ضمير المتكلم وقصة سيناريو فيلم. وتتعين هذه النماذج الثلاثة فى الرواية - العاطفي والسينمائى والتأريخى - من خلال أعراض الشرخ الأولي.

السينما العربية الناطقة بالفرنسية:
حالة مهدي شرف

محمود قاسم

شكّل الأدب العربى المكتوب بالفرنسية ظاهرة في المسألة الوطنية، وفى العلاقة بين الوطن الذي ينتمى إليه الكاتب وهو الوطن العربى، والوطن الآخر الذي هاجر إليه الكاتب بالمعنى الحرفى أو المجازي، وأبدع بلغته، والمقصود هنا بالوطن الآخر هو فرنسا فى العالم الأول.

فى الأدب العربى المكتوب بالفرنسية يمكن للكاتب أن ينتشر داخل الوطن العربى، أو فى فرنسا ويتم التعامل مع هذا الأدب فى الغالب بوصفه عربياً مكتوباً باللغة الفرنسية. لكن الأمر يختلف كثيراً بالنسبة للسينما، فحسب قانون السينما فإن البلد المنتج هو صاحب هوية الفيلم، وفى الأفلام التى أخرجها عرب في فرنسا تحمل الأفلام الجنسية الفرنسية، خاصة بالنسبة للأفلام التي أخرجها مهاجرون جاءوا من الجزائر وتونس، والمغرب، ومنهم: رشيد بوشارب، ومحمد الأخضر حامينا، ومرزاق علواش، وأسماء أخرى منها: آسيا جبار، ومهدي شرف، واللبنانى مارون بغدادي وآخرون.

وأهم ما يسم هذه السينما أنها سينما عن بلد المهجر، البلد الذي انتقل إليه المبدع؛ فأكثر قصص هذه الأفلام عن الوطن الجديد الذي عاش فيه المبدع العربى، وجاء التعبير عن هذا الوطن فى أفلام عديدة منها: **شاي بالنعناع**، **والشاي في حريم أرشميدس**، **وخذ عشرة آلاف فرنك وارحل**، وغيرها. وقليل من هذه الأفلام تدور أحداثها في الوطن الأول، الذي هاجر منه المبدع.

وقد أخذنا حالة مهدي شرف ككاتب باعتبار أنه مؤلف، وسينمائي، وكاتب سيناريو، وفيلمه الأول **الشاي في حريم أرشميدس** مأخوذ عن رواية له، وحصل على جائزة سيزار عام

١٩٨٦، مما لفت الأنظار إلى موهبته كمخرج، بعد أن تمّ الانتباه إليه كمؤلف بكر، من خلال الرواية نفسها، والتى تحمس لها كوستا جافراس وزوجته كمنتجين. والفيلم يدور حول علاقات شبابية عربية فرنسية، وعن عادات العرب فى الأحياء التى سكنوها فى المدن الفرنسية، وقد طعّم المخرج روايته بمفردات لغوية عربية، وكذلك فيلمه، ثم جاء فيلمه الثانى **مس منى**. إلا أن أفلامه التالية بدأت فى التفرنس مثل **في بلاد جوليبيت**، عام ١٩٩١.

وبعد أن تفرنس مهدي شرف، بدا وكأنه استنفد مقومات وضعيته كعربي مهاجر إلى أوروبا، ومن هنا تجيء أهمية دراسة حالة الكاتب المخرج الذي توقف فى العقد الأخير عن العمل، وترك الساحة لأسماء أخرى منها رشيد بوشارب، وعبد الكريم بهلول.

الهوية والجغرافية فى مسرحية كريم الراوي **أرض الميعاد**

محمود اللوزي

تتعامل المسرحيات الأنجلوفونية للأديب المصري كريم الراوي مع أصوات ومواقف ضحايا الثراء والرفاهية في عالم اليوم من المستضعفين والمقصيين والمقهورين. فأبطاله عامة من الأقليات، أو منفيون سياسيون، أو مهاجرون مقتلعون من خلفيات مختلفة. وسواء كان أبطاله بعيدين جغرافياً عن محيطهم الثقافى أو كانوا داخل حدود وطنهم، فهم يكافحون فى إطار اللامساواة. وفي أغلب الأحيان يشقون طريقهم محاولين التوفيق بين محيطهم المعادي وأصولهم وتاريخهم وتراثهم مما لا يمكن التخلي عنه. إن الفن الدرامى لكريم الراوي يغوص فى أعماق هذه الشخصيات ليقدم رحلة الاستكشاف الذاتي عندها وتأثير النزاعات والتعارضات على العلاقات الإنسانية. وتركّز مسرحيات كريم الراوي على تلك النقطة التى تواجه الإنسان وهو في مفترق فاصل، يمرّ في محنة عليه أن يتجاوزها ليحقق هويته وكرامته.

وفي مسرحية **أرض الميعاد** *The Promised Land* (١٩٨٨)، يرصد المؤلف عبر شخصية راضي الفلسطيني إشكاليات هوية في إطار الاحتلال. ففي هذا النص نجد الحس الفكاهي الذي يستفز الوقار وجماليات الواقعية السحرية متضافرةً في تقديم سخرية سياسية من الادعاءات الإسرائيلية ومن روح التبعية والمساومة الذليلة أمام وحشية العدو. لا تقوم **أرض الميعاد** على أساس التسلسل الخطي وإنما على بنية حلقات متتابعة لتسرد حكاية فلسطيني يرى دائماً الوجه المشرق في الاحتلال، لينتهي بأن يُجند إجبارياً فى الجيش الإسرائيلي ليأخذ مكان ابن كولونيل فرّ من الجندية فيتخذ اسم رودي عوضاً عن راضى وتتبع ذلك التباسات وفوضى. ترفضه زوجته رنا وكذلك أقاربه في قرية كفر صامد في الضفة الغربية، ويكتشف راضي استحالة تغيير هويته. وعندما يُرحّل إلى جنوب لبنان يرجع إلى زوجته سائراً على سطح الماء.

وفي دينامية التحولات القهرية في هذه المسرحية تبرز علاقة الهوية بالجغرافية. إن

تحول راضي إلى رودي يوازي تحول القرى الفلسطينية إلى مستوطنات يهودية، وبالتالي فإخفاق الأول يشير إلى موقف يوثّق التلاحم بين الفلسطيني وأرضه ويدين التخاذل أمام العدو الصهيوني.

خارطة الكتابة: حوار مع أهداف سويف

سامية محرز

في تقديم كتابات أهداف سويف الإبداعية بالإنجليزية، وتحليل ردّ فعل المتلقين لها، تقوم سامية محرز بطرح قضايا أساسية ورسم معالم السياق قبل أن تحاور الأديبة، مرفقةً بحوارها نماذج من كتابات أهداف سويف بالعربية والإنجليزية تمثلاً لخصوصية أسلوبيتها وتميزها. وهذه مقتطفات من ردود سويف:

"كانت لغة قراءتي الأولى هي الإنجليزية، وكان أول تعرفي على القصص المكتوبة بالإنجليزية."

"لم أشعر حقيقة بالقارئ إلا بعد أن صدرت رواية *In the Eye of the Sun* (في عين الشمس)... والاستقبال الذي لاقته في البلاد العربية والغرب وردود الأفعال التي أثارتها."

"أتصور أنه من الممكن شرح أو تفسير *The Map of Love* (خارطة الحب) على أنها تمثل وعيا أحَد بموقعي ككاتبة مصرية تكتب بالإنجليزية فتتوجه إلى القارئ الغربي... لتحلى له (حكايتنا معهم) من وجهة نظرنا نحن - المصرية العربية..."

"تكفي نظرة سريعة إلى أحوال العالم لنرى أننا الآن في براثن أنواع من الكولونيالية ذات سطوة أكثر فاعلية وامتداداً من الكولونيالية القديمة..."

"كتب عدد من النقاد حول عنصر ابتكاري مهم في أعمالي يأتي في توظيف اللغة الإنجليزية لتحمل مضموناً عربياً."

"العربية... لغة حياتي الأساسية. وبالتالي لا أستطيع أن أسمح بصدور عمل لي "مترجم" إلى العربية - بل أحتاج إلى تعريبه أو إعادة صياغته بنفسي."

"الترشيح لجائزة "بوكر"... بالنسبة لكاتب مثلي يأتي إلى الإنجليزية من خارجها ولا ينتمي حقيقة للمجتمع الأدبي البريطاني اعتراف علني بمركز ومكانة معينة."

أربع مقطوعات قلقة

خالد مطاوع

في هذا النص الأدبي المزدوج ازدواجاً نوعياً بجمعه بين الشعر والنثر يقوم المؤلف - وهو شاعر عربي ليبي يكتب بالإنجليزية - بإلقاء الضوء على مواقع القلق في عملية الكتابة بلغة مكتسبة، لا باللغة الأم. وفي المقطوعة الأولى يشير المؤلف إلى رواد الأدب ما بعد الكولونيالي في اللغة الإنجليزية والذين تقدم أعمالهم دروساً لأدباء ما بعد الكولونيالية وللقراء المعاصرين. ويقوم المؤلف تحديداً بتقديم ثلاثة أدباء رواد وتحليل أعمالهم، وهم تورو دات Toru Dutt ومانوهان غوش Manohan Ghose الهنديان وسول پلاكى Sol Plaatje من جنوب أفريقيا. ويعيد المؤلف النظر فى الثنائيات القديمة: شرق وغرب، السكان الأصليون والمحتلون، ليجد أن هناك عناصر في هذه المقابلات الثنائية التى ما زالت وثيقة الصلة وعلى درجة من الأهمية، وذلك عند الأخذ بنظر الاعتبار جمهور أديب ما بعد الكولونيالية، الذي ينقسم إلى ثنائيات أيضاً: الشمال والجنوب، الكوزموپوليتيون والمستضعفون. وفي حالة تورو دات ومانوهان غوش يكتشف المؤلف كيف أن غموض موقفهما بالنسبة لجمهورهما وغياب رؤية سياسية واضحة عندهما قد ابتسر من إمكانياتهما للتجريب ولإبداع أدبية إنجليزية خاصة بهما وبخصوصيتهما. ويرى المؤلف أن تجربة پلاكي الأدبية كانت ناجحة، تحديداً بسبب القضايا السياسية التى أثارها عمله كمترجم.

والمقطوعة الثانية المنظومة شعرياً تعبّر دراميـاً عن مشكلة بُعد المؤلف عن لغته الأصلية. وأما المقطوعة الثالثة فتلقي نظرة على جانب من سيرة المؤلف الذاتية مركزة على عمله ذي الطبيعة الإشكالية وهو تدريس الكتابة الإبداعية في الولايات المتحدة الأمريكية. ومن الواضح أن المؤلف يرى نفسه باعتباره منفياً، لكنه أيضاً يرى فى التاريخ محطات تواصل مع طلابه وقرائه. ويحاول أن يرسم ملامح جماليات التماس يكون فيها تاريخ الأديب المنفي وتاريخ البلد الذي يتبناه مصدرين متقاطعين للمجاز والتلميح يسمحان بمعالجة قضايا إنسانية دائمة ومتواترة. والمقطوعة الرابعة المنظومة شعرياً تعبر عن أن اللغة الأصلية، مع أنها قد طمست بفعل اللغة التى يتبناها المبدع، فإنها تنتزع حضوراً وتهيمن عندما يكون الموضوع حميمياً وملتحماً بحياة المبدع.

النسوية العربية الإسلامية والسرد المولَّد:
دراسة لأعمال أهداف سويف

أمين ملك

كمزيج لعدة نزعات ثقافية شرقية وعربية، تتواصل في آن واحد الأعمال الروائية لأهداف سويف مع الكتابات النسوية العربية ومع روايات الكتّاب المسلمين المنتجين لأعمالهم باللغة الإنجليزية وبالروايات الأوروبية التي لها بطلات بارزات. إن السرد الديالوجي (الحواري) لقصص سويف يؤهلها للخوض في مواضيع معقدة تمس أطروحات الفكر الوطني المصري والقومي العربي، وكذلك تُعبِّر عن ردود فعل المسلمين تجاه تحديات الحداثة والميول التسلطية القادمة من الغرب.

وبالرغم من كون بطلات أعمال سويف ينحدرن من خلفيات كوزموبوليتانية مُرفَهة، فإنهن يتميزن بضمير اجتماعي وإنساني مرهف ومتعاطف مع مشاعر المحرومين. وبهذه الوسيلة تضع أهداف سويف السرد الشخصي والعائلي لحياة هؤلاء البطلات ضمن إطار سياسى واجتماعى وديني عام. وبما أن اللغة الأم لسويف ولمعظم شخصياتها الروائية هى العربية وكون معظم الأحداث تقع في أماكن عربية فإن النص الإنجليزي لقصصها ورواياتها ما هو إلا ترجمة لنص فقد أصله الذي كان متواجداً مرة في محلية الكاتبة. وبهذا نَستَشف من هذا التطريز الروائي أثار محو وتغيير بنية وإعادة توجيه بشكل تتعالق به الثقافات وتتداخل النصوص لتتلاءم وتتأقلم لمتطلبات النص الإنكليزي المولَّد، وبدوره فإن هذا المولَّد اللغوي يُتيح للصوت الروائى الحذر التسلل داخل مواضيع سياسية وجنسية ممنوعة أو محرمة قد لا يكون من اليسر الخوض فيها باللغة العربية.

إن بعد اللغة الإنجليزية ثقافياً وعاطفياً عن البيئة المحلية للشخصيات الروائية قد منح اللغة الروائية المولَّدة مزايا ومعاني ومصطلحات لفظية مفيدة لاستخدامها في السرد الروائى من دون إذابة الخصوصيات المتميزة للثقافات والمشاعر الممتزجة. وهكذا فإن النص الروائي المركب بثقة واعتناء يرسم صورة باهرة لحياة وحضارة العرب والمسلمين، نادراً ما نجد مثيلاً له بهذا الشكل الإنسانى الهادىء والحميم في نصوص إنجليزية أخرى. وبالطبع فإن هذا الخطاب المعماري المعقد يتجاوز النموذج الروائى اللغوي المولَّد الذي وصفه ميخائيل باختين، لأنه يخوض في مسائل السياسة الجنوسية والهوية الدينية والصفة القومية ولأنه يُعبر عن مشاعر الذين استُعمِروا فى الماضي وفُرض عليهم الصمت والهامشية وسوء التمثيل، ويهدف إلى عكس مواقفهمَ بصدق وصراحة فى وضعهم النيوكولونيالى أو ما بعد الكولونيالي الحاضر.

اللغة المزدوجة بين المحوّ والمسطور:
ابن عربي ودانتي

عبد الوهاب المؤدب
(ترجمة فريال جبوري غزول عن الفرنسية)

يقدم الأديب التونسي عبد الوهاب المؤدب الذي يبدع نصوصاً شعرية وصوفية وفلسفية باللغة الفرنسية شهادة صريحة حيناً ومواربة حيناً آخر عن تجربته في الكتابة المزدوجة. يبدأ المؤدب في هذا الشهادة/المقالة بنشأته وينتهي بكتابته، لكنه فيما بين البداية والخاتمة يبتعد عن الذات لينخرط في مقارنة مثيرة بين دانتي وابن عربي - شيخيه في المسيرة الإبداعية - مبيناً دين ابن عربي على دانتي في مفهوم الإبداع الرؤيوي و"الخيال المنفصل" الذي طُمس في **الكوميديا الإلهية**. وبتحليل عبد الوهاب المؤدب لمساري هذين المبدعين الفذين، يقدم - بشكل نموذجي وغير مباشر - نهجه هو في الإبداع متعدد الجذور.

نشأ عبد الوهاب المؤدب على العامية التونسية التي يعتبرها لغته الأم، تلك العامية التي اخترقتها المفردات الإيطالية لتشي بدخول هذه اللهجة في عالم معاصر، بينما يعتبراللغة العربية الفصحى - لغة القرآن - لغة الأب؛ حيث كان والده، وهو شيخ عالم، يلقنه أصول الدين ويحفّظه آيات من القرآن. منذ ذلك الحين بدت له اللغة العربية منشطرة على ذاتها بين لهجة دارجة ومتداولة ترتبط بالمعيش واليومي وبين لسان مبين يسمو ويتعالى على المعنى في وعي الطفل. ارتبط الغموض في ذهن الطفل عبد الوهاب بالخشوع، والدلالة المتوارية باللغة المقدسة. ثم جاء انخراطه في المدرسة الابتدائية ليضاعف من الازدواج اللغوي بتعليمه الفرنسية، لغة النخبة والتقدم والرفاهية كما بدت له. ويمثّل عبد الوهاب المؤدب كتابته بالفرنسية - وهو العربي - في صورة تموج بحر اللغة الفرنسية وارتطام أمواجها على شواطئ اللغة العربية. ففي الفرنسية سيولة تأتي من كونها حققت قطيعة مع الثابت الوسيطي، وذلك بدءاً من دانتي بتوجهه التاريخي والمدني كرافد في رائعته، مضيفاً بذلك الواقع إلى المتخيل والرمزي؛ بينما استبعد ابن عربي الواقع (على الرغم من بعض إشارات قليلة إلى سيرته الذاتية)، وبقيت العربية صلبة في ثباتها على الماضي وتمحورها على المقدس، إلى أن حلّ القرن العشرون فاستغرقت مكابدة التغير الوعي العربي. إن شعور المؤدب بهذا التوتر بين مدارين: بين إطار ثابت مقدس ومُؤطرٍ متدفق ومنكسر يجعله واعياً بالمحوّ، بل باحثاً عنه في كتابات الآخرين، ومبرزاً له في كتاباته، مستعيداً بذلك صورته طفلاً يكتب على لوح امّحت الكتابة السابقة منه في مدرسة قرآنية.

كتابة درية شفيق بالفرنسية:
النص المزدوج بنبرة نسوية

سينثيا نيلسون

تستكشف هذه المقالة تحديداً التناقضات الكامنة في الحداثة والتي تخلف تعددية، لا بالأصوات فحسب، بل أيضاً بتوليد خطابات وأساليب مختلفة تمكّن النضال النسائى من التعبير والمطالبة بحقوقهن. وهذا التعبير يتخذ أساليب متباينة محاولاً أن يجد منفذاً له يخرجه من فضاء المستنكَر أو المسكوت عنه.

وتركز هذه المقالة على كتابات درية شفيق بالفرنسية، بما في ذلك قصائدها المنشورة وأشعارها المخطوطة. ودرية شفيق (١٩٠٨-١٩٧٥) مناضلة نسوية مصرية انشغل خطابها العام وأعمالها الصحفية والأدبية بقضايا الكولونيالية وما بعد الكولونيالية حاملة راية الوعى النسوي فى نصف قرن من الكفاح المتواصل.

إن قصائد درية شفيق المكتوبة بالفرنسية جزء من أدبيات الفرانكوفونيين المصريين. ويتسم شعر درية شفيق الفرنسي باندراجه في التيارات الأدبية الصاعدة في تلك الفترة، ألا وهى التجريب الأسلوبى والتعبير عن القضايا الإنسانية الكبرى. وفي تحليل قصائد مختارة لدرية شفيق، ترصد المقالة التوتر الإبداعى بين إشكاليات المعيش وحلم المساواة والتحرير. وبقدر ما ووجه نضال درية شفيق بمعوقات أدت إلى تحديد حركتها وتحجيم أثرها في العقدين الأخيرين من عمرها، بقدر ما جعلت من الشعر الفضاء الذي تعبّر فيه عن مكنونات نفسها بعد أن انغلق أمامها باب الخطاب العام على صفحات الجرائد والمجلات.

واستخدام درية شفيق لأجناس خطابية متعددة منها الخطاب السياسى والخطاب الشعري والخطاب الفلسفي فى مجموع كتاباتها ليس وليد الصدفة. وإنما تعكس هذه التعددية نوعية النضال الذي كانت قد انخرطت فيه، كما أن تعددية المنابر التعبيرية تعكس التغيرات في مسيرة درية شفيق وموقعها على خارطة السياسة. ولهذا ترى المقالة أن من الضروري أن نربط اختيار جنس الخطاب - فلسفياً أو سياسياً أو أدبياً - بذات صاحبته ومعاناتها، وأن يُنظر إلى دلالة النوع التعبيري والشكل الأدبي باعتبارهما مؤشراً لحالة عند المبدع والمفكر. إن التركيب الازدواجى والتعددي في خطاب درية شفيق لا يُفسر بمجرد كونها مزدوجة اللغة (العربية والفرنسية)، أو بكونها مزيجاً ثقافياً نتيجة الإمبريالية التي هجّنت الثقافات المستعمَرة، لكنه فى حقيقة الأمر نتيجة نضال على مستويات عديدة والوعي بضرورة التحقق عبر كل المنافذ المتاحة لها.

نجدة كتّاب العرب الناطقين بالهولندية لمجتمع التعددية الثقافية

مارلوس ويلمسن

في الأعوام الخمسة الماضية، ساهمت دور النشر والمؤسسات النقدية والثقافية والقراء في هولندا في تكريم أدباء أدرجتهم في صنف يطلق عليه: "كتاب هولنديون من أصول غير هولندية". والكتّاب بالهولندية من البلاد العربية - ومعظمهم من المغرب - انتقدوا إدراجهم في خانة واحدة لمجرد كونهم ينحدرون من بلد واحد، حيث كانت هويتهم الإثنية، لا أدبيتهم، العامل المميز في تصنيفهم. وتتميز أعمال الأدباء الثلاثة المعروفين في هذا المجال - الروائي حافظ بوعزة (مواليد ١٩٧٠) والروائي عبد القادر بن عالي (مواليد ١٩٧٥)، والشاعر مصطفى ستيتو (مواليد ١٩٧٤) - بتمكنهم الفذ من الهولندية. ومن الواضح أن غربة جذورهم قد ساهمت في كشفهم عن المفاصل الجمالية فى اللغة التى تبنوها وأصبحت لغتهم الأدبية بامتياز. ومع هذا فهم لا يُعرفون على أساس حماليات أعمالهم وأسلوبياتهم المتميزة، وإنما يُعرفون بالنسبة لأصولهم و"أجنبيتهم" الضمنية.

ولكل من الأدباء الثلاثة المذكورين أسلوبه الخاص التوليفى الجامع بين عناصر مختلفة. إن هذا التوليف والازدواجية سمة أدب ما بعد الحداثة. ومع هذا فحضور موتيفات "شرقية" في هذه الأعمال قد جعل البعض يصنفها باعتبارها أدباً إكسوتيكياً، يحمل معالم الآخر بغرابته، أو أدباً من العالم الثالث. إن الأدباء الهولنديين من أصول غير هولندية يقومون بنجدة المجتمع الهولندي وحلّه من عقدة، ألا وهي التخوف من اعتباره أحادي الثقافة ومتعالياً على الآخر. فهؤلاء الأدباء العرب الناطقون بالهولندية يجعلون الثقافة الهولندية الرفيعة متعددة الوجوه ويساهمون فى تقديم صورة يطمح أن يقدمها المجتمع عن نفسه. يبرز هؤلاء الأدباء التعددية الثقافية فى المجتمع من جهة، ومن جهة أخرى يُعتبرون ممثلين لجماعتهم. ومع هذا فخطاب هؤلاء الأدباء فى الساحة الثقافية يتضمن نقد وضعهم الخاص فى مجتمع يتباهى بالتعددية، فيكشفون عن الهشاشة فيه وفى خلفياتهم أيضاً. لقد فُرض عليهم دور أدباء في المهجر على الرغم من رفضهم لهذه الخانة التعريفية، فهم محاصرون بين هوية هولندية وهوية عربية (أو أمازيغية).

وبالإضافة إلى الأدباء الذين سبق ذكرهم تقدم المقالة وتناقش أعمال كل من نجيب أمهالي وهانس سحر ونعيمة البزاز وعزيزة البركات ومليكة الحباش وعادل سالم وصبري سعد الحاموس وكريم ترايدية الذين يتوزعون بين فنون الرواية والقصة القصيرة والمسرح والسينما.

تعريف بكتاب العدد

(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: باحث وجامعي موريتاني من خريجي المدرسة العليا للأساتذة بنواكشوط، ١٩٨٧، حاصل على "شهادة الكفاءة في البحث" من كلية الآداب بمنوبة (تونس) وعلى الماجستير من معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة، يحضر منذ سنتين لدرجة الدكتوراه عن الرواية الموريتانية، تحت عنوان "بنية الخطاب في الرواية الموريتانية: قراءة لتاريخية تشكل الخطاب في النصوص الروائية الموريتانية من ١٩٨١-١٩٩٦". عمل بالتدريس وشارك في بعض الندوات والمؤتمرات العلمية. له بحوث منشورة في أهم الدوريات العربية. من كتاباته النقدية: **التحول والأزمة في الرواية المصرية الحديثة: مساهمة في الوعي بتاريخ الرواية العربية.**

شيرين أبو النجا : حصلت على درجتي الماجستير والدكتوراه من قسم الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة حيث تقوم بالتدريس الآن. لها العديد من المقالات المنشورة بالدوريات الأدبية العربية. تتضمن اهتماماتها ومجالات بحثها النقد الأدبي الحديث الخاص بكتابات المرأة. صدر لها مؤخراً كتاب **عاطفة الاختلاف** الذي يتناول بالنقد والتحليل الأدب النسوي بمصر، وهي عضو بمركز دراسات المرأة الجديدة حيث تعمل كمنسقة لمشروع "مبدعات في الظل" و"خطاب نسوي بديل".

آن أرميتاج: حصلت على البكالوريوس سنة ١٩٩٠ من جامعة مانشيستر ميتروبوليتان حيث درست الفلسفة، والأدب الإنجليزي، وتاريخ فن القرنين التاسع عشر والعشرين. حصلت على شهادة الماجستير مؤخراً في دراسات الشرق الأوسط من جامعة مانشيستر. في هذه الفترة بدأت دراسة اللغة العربية والنهضة الثقافية العربية. تعمل بتدريس الأدب الإنجليزي لطلبة المراحل الثانوية واللغة الفرنسية لطلبة المراحل الابتدائية.

ماجدة أمين: تعمل بالجامعة الأمريكية بالقاهرة في تدريس اللغة الإنجليزية. حصلت على شهادتي الليسانس والماجستير في الأدب الإنجليزي والمقارن من نفس الجامعة وعلى شهادة الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة فيينا وكان موضوع الرسالة "دراسة مقارنة في شعر رينر ماريا ريلكة وصلاح عبد الصبور." وقد قامت بترجمة بعض القصص القصيرة

الفلسطينية إلى الإنجليزية في المجموعة الفلسطينية *Land of Stone and Thyme* والتى أشرف على ترجمتها نور وعبد الوهاب المسيري.

ثريا أنطونيوس: ولدت فى القدس. وبعد أن أكملت دراساتها بالخارج، رجعت إلى بيروت حيث عملت بالصحافة فى جريدة *L'Orient* (الشرق)، التى تصدر باللغة الفرنسية، وفى مجلة *Middle East Forum* التي تصدر باللغة الإنجليزية. صدرت لها الأعمال الآتية: **فن العمارة في لبنان**، وروايتان: **المولى**، **وحيث يتشاور الجن**. كل منشوراتها كُتِبت بالإنجليزية أو الفرنسية.

ريشار جاكمون: أستاذ مساعد في حامعة بروڤانس فى فرنسا، يعمل بتدريس اللغة العربية وأدبها الحديث. له العديد من الدراسات بالعربية والفرنسية والإنجليزية عن الأدب المصري الحديث والثقافة العربية وسوسيولوجية الترجمة. قام بنقل روايات عربية إلى الفرنسية ومنها **ذات** لصنع الله إبراهيم.

نادية جندي: أستاذة مساعدة فى قسم الأدب الإنجليزي بكلية الآداب جامعة القاهرة. حصلت على شهادة الليسانس من جامعة القاهرة فى ١٩٥٨ وعلى شهادة الدكتوراه من نفس الجامعة في ١٩٨٦. تتضمن أعمالها المنشورة المقالات التالية: "هبة مولدنا": صورة مصر فى أعمال وجيه غالي"، فى **صورة مصر في أدب القرن العشرين** (مطبوعات المؤتمر الدولى الأول للأدب المقارن، القاهرة، ١٩٨٩) و"حينما كنت في مصر قرأت **دكتور ثورن**" فى كتاب **راحلون لمصر والشرق الأدنى** (مطبوعات مؤتمر أوكسفورد، ١٩٩٧)، إثاكا، ٢٠٠٠ (تحت الطبع).

إدوار الخراط: أديب وناقد وعلامة مميزة فى عالم الرواية، له أعمال أدبية غزيرة منها ثلاثية **رامة والتنين**، **الزمن الآخر**، **يقين العطش**، وسيرة ذاتية ترجمت إلى الإنجليزية بعنوان **ترابها زعفران**. عمل مع منظمة التضامن الأفرو-آسيوي وفى اتحاد كتاب أفريقيا وآسيا. نشر العديد من الترجمات لأدباء من الشرق والغرب.

وليد الخشاب: مدرس مساعد بآداب القاهرة. يعد حالياً رسالة الدكتوراه عن "الميلودراما في مصر" مركزاً على السينما، بقسم الأدب المقارن بجامعة مونتريال. نشر عدة مقالات ودراسات نقدية وترجمات فى مختلف الدوريات المصرية، بالإضافة إلى كتاب **دراسات في تعدي النص** الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة.

بشير السباعي: شاعر وناقد ومترجم مصري. ترجم إلى العربية نحو أربعين عملاً من الروسية والإنجليزية والفرنسية. من أعماله النقدية، **مرايا الانتلجنتسيا** (الإسكندرية: دار النيل، ١٩٩٥) الذي يحتوي، الى جانب مقالات أخرى، على مقالات حول الحركة السيريالية في مصر وحول جورج حنين بشكل خاص.

أنطون شماس: كاتب يكتب بالعربية والعبرية والإنجليزية. درس الأدب الإنجليزي و تاريخ الفن في الجامعة العبرية في القدس. شارك في التحرير في مجلة **الشرق** التي نشرت ترجماته للأدب العبري. صدرت له دواوين شعر بالعربية والعبرية وترجماته من العربية للعبرية ومن العبرية للعربية. ترجم مسرحية *Waiting for Godot* لبيكيت إلى العربية والعبرية. صدرت له رواية **عربسك** (١٩٨٦)، التي ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية. يعمل أستاذا مساعدا في قسم الأدب المقارن في جامعة ميتشيجان في الولايات المتحدة.

أهداف سويف: أديبة عربية تكتب بالإنجليزية والعربية. حصلت على الليسانس من قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ثم على الدكتوراه في لغويات الشعر الإنجليزي من جامعة لانكستر البريطانية. عملت بالتدريس في جامعة القاهرة ثم جامعة الملك سعود بالرياض. تعمل حالياً في دار الفرقان للنشر بلندن. نشرت مجموعتها القصصية **عائشة** (١٩٨٣) عن دار جوناثان كيب في لندن. ثم صدرت روايتها الأولى **في عين الشمس** (١٩٩٢) عن دار بلومزبري في لندن وعن دار راندوم هاوس بنيويورك (١٩٩٣). نشرت مجموعة قصصية ثانية **زمار الرمل** (١٩٩٦) عن دار بلومزبري، ورواية **خارطة الحب** (١٩٩٩) عن دار بلومزبري، ومجموعتها بالعربية **زينة الحياة** (١٩٩٦).

محمد صديق: حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة كاليفورنيا في بيركلي، سنة ١٩٨١. عمل بتدريس الأدب العربي والمقارن في جامعة واشنطون (١٩٧٩-١٩٨٩). يعمل الآن بتدريس الأدب العربي في جامعة كاليفورنيا في بيركلي. كتب عدة مقالات في الأدب العربي الحديث وكتاباً عن الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني. يعد كتابا عن الرواية العربية ومسألة الهوية في السياق القومي.

محية عبد الناصر: حصلت على ليسانس وماجستير في الأدب الإنجليزي والمقارن من الجامعة الأمريكية بالقاهرة . نشرت ترجمات إنجليزية لقصائد من شعر بدر شاكر السياب ومحمود درويش في مجلة **جسور**. وترجمت قصة قصيرة لسلوى بكر و محاضرة لسلمى الخضراء الجيوسي عن نازك الملائكة. تعمل حالياً زميلة في قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

إيتل عدنان: كاتبة سورية تكتب بالإنجليزية والفرنسية. درست الفلسفة وفلسفة الفن في جامعة باريس (سوربون)، وجامعة كاليفورنيا في بيركلي، وجامعة هارفارد. عملت بتدريس فلسفة الفن والعلوم الإنسانية في كلية دومينيكان في كاليفورنيا (١٩٥٨-١٩٧٢). تتضمن أعمالها الشعرية: *Moonshots* و *The Indian Never Had a Horse*. كتبت أيضاً رواية **ست ماري-روز**، التي تُرجمت من الفرنسية إلى العربية والإنجليزية والإيطالية والهولندية والألمانية.

فريال جبوري غزول: ناقدة عراقية وأستاذة الأدب الإنجليزي والمقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. كتبت العديد من الكتب والمقالات حول الأدب الوسيط والشعر ونقد ما بعد الكولونيالية. ترجمت أعمالاً أدبية ونقدية من وإلى العربية والإنجليزية والفرنسية ومنها **رباعية الفرح** لمحمد عفيفي مطر و"الابن البار" لأنيتا ديساي، ودراسات لألتوسير وريكور وريفاتير وبيرس.

أندريا فلوريس: تخرجت في جامعة هارفارد وكتبت رسالة دكتوراه حول المكان في الأدب المغربي ١٩٦٨-١٩٨٣. عملت أستاذة مساعدة للأدب الإنجليزي والمقارن لمدة عام (١٩٩٩-٢٠٠٠) في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وتدرّس حالياً الأدب المقارن في جامعة مدينة نيويورك.

محمود قاسم: ولد بالإسكندرية، وهو روائي ومترجم، وباحث سينمائي. صدرت له مجموعة من الكتب، منها موسوعات الأفلام العربية، و**موسوعة جائزة نوبل** و**موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين** و**موسوعة كتاب الأطفال العرب**. من بين رواياته: **وقائع سنوات الصبا** (١٩٩٤)، **أيام الشارلستون** (١٩٩٩)، كما صدرت له سلسلة دراسات أدبية منها: **الخيال العلمي: أدب القرن العشرين**، **الرواية اليهودية**، **الأدب العربي المكتوب بالفرنسية**. ومن كتبه في السينما: **الفيلم الديني**، **السينما الغنائية**، و**السينما والأدب**. حصل على جائزة الدولة التشجيعية في أدب الطفل عام ١٩٨٨.

محمود اللوزي: ممثل ومخرج وأستاذ المسرح والدراما في الجامعة الأمريكية في القاهرة. تعلم في مصر والولايات المتحدة. كتب عن دراما ميخائيل رومان، وألفريد فرج، ونعمان عاشور، وتوفيق الحكيم. كتب أيضاً عن موضوع الرقابة، وقام بترجمة نصوص مسرحية من العربية إلى الإنجليزية.

سامية محرز: درست الأدب الإنجليزي والعربي في مصر والولايات المتحدة وتعمل الآن أستاذة مساعدة في قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. لها كتاب بالإنجلزية، **الأدب المصري بين التاريخ والرواية** (١٩٩٤)، إلى جانب عدة مقالات عن الأدب العربي والفرانكوفوني المعاصر نشرت في مجلات أجنبية وعربية. تعد كتاباً عن الروائية العربيه والوطن

داليا سعيد مصطفى: تخرجت في قسم العلوم السياسية بالجامعه الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٨٩. وفي عام ١٩٩٢ حصلت على درجه الماجستير في دراسات المرأة من جامعة إكستر بإنجلترا. عملت في عدة منظمات تنموية مثل اليونيسيف وهيئة إنقاذ الطفولة. وهي تدرس الآن في قسم الأدب الإنجليزي والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة للحصول على الماجستير وتعمل مترجمة

خالد مطاوع: درس في ليبيا ومصر والولايات المتحدة. نشر له ديوان شعر بعنوان **كسوف الإسماعيلية** بالإنجليزية. ترجم أيضا مجلدين من الشعر العربي. فاز بعديد من الجوائز لكتاباته. درّس الكتابه الإبداعيه في الولايات المتحدة ويعمل الآن في جامعة تكساس في أوستن

أمين ملك: خريج جامعة بغداد وجامعة كارلتون (أوتوا) وجامعة ألبرتا (إدمونتون). يعمل بتدريس أدب ما بعد الكولونيالية والأدب المقارن في كلية جرانت ماكيوان في إدمونتون (كندا). صدرت له بعض المقالات في الكتب والدوريات الأكاديمية عن الكتابة الروائية الحديثة، وأدب ما بعد الكولونيالية، وأدب ما بعد الحداثة، والثقافة الإسلامية.

عبد الوهاب المؤدب: أديب تونسي يكتب الشعر والروايه بالفرنسية. من أعماله: ديوان **قبر ابن عربي** (ترجمة الشاعر المغربي محمد بنيس) وديوان **مواقف بيل**، وروايه **تاليزمانو** ورواية **فانتازيا**. وهو رئيس تحرير حولية **ديدال** (متاهة). ألقى محاضرات عديده في فرنسا والمغرب والولايات المتحدة واليابان ومصر. يعمل أستاذاً في جامعة باريس.

سينثيا نيلسون: أستاذة الأنثروبولوجيا وعميدة كلية الدراسات الإنسانية والعلوم الاجتماعية في الجامعة الأمريكية في القاهرة. كتبت كتاباً بالإنجليزية عن دريه شفيق، تُرجم إلى العربية. وقامت بالإشراف (مع شاهناز روس) على كتاب عن العولمة ورد الفعل المحلي المضاد لها في العالم بعنوان: *Globalization/ Indigenization: Local Contestations* (قيد الطبع). من اهتماماتها الأكاديمية والدراسية: الحركات النسائية في الشرق الأوسط، التطور والأنثروبولوجية الطبية، وسوسيولوجية المعرفة.

ماركوس ويلمسن: درست الفن الإسلامى فى جامعة أوتو فريدريخ فى ألمانيا. عملت مديرة بمركز الثقافة الإسلامية فى متحف روتردام العالمى. تعمل الآن فى صندوق الأمير كلاوس للتنمية الثقافية فى هولندا، وهى مؤسسة تدعم الفنانين والمفكرين فى العالم الثالث.

in two collections: *Zinat al-Hayat* (for which she received the Cairo International Book Fair Award in literature, 1998) and *Mukhtarat min A'mal Ahdaf Soueif.*

Marlous Willemsen is an Arabist, and a graduate of Utrecht University, the Netherlands. She specialised in Islamic Art at Otto Friedrich University in Bamberg, Germany. From 1994 to 1997 she managed the Centre of Islamic Culture at the Rotterdam World Museum, for which she is now a Board member. Since 1997 she has been working as a Policy Officer for the Prince Claus Fund in The Hague, an organization supporting artists and intellectuals in Africa, Asia and Latin America.

Anton Shammas is a trilingual writer who currently writes in Arabic, Hebrew and English. He studied English Literature and the History of Art at the Hebrew University in Jerusalem. During the 1970s he was co-editor of the Arabic literary magazine *al Sharq*, in which he published many of his translations from modern Hebrew literature. His first collection of Arabic poems was published in 1974 and was followed by several volumes of poetry in both Arabic and Hebrew. He also translated Beckett's *Waiting for Godot* into both Arabic and Hebrew. His first novel *Arabesques* was published in 1986 and was translated into English the same year. Currently Shammas is an Assistant Professor of Comparative Literature at the University of Michigan in Ann Arbor.

Bashir El Siba'i is an Egyptian poet, critic, and translator. He has translated works from Russian, English and French into Arabic. His critical works include *Mirrors of the Intelligentsia* (1995) which contains articles on the surrealist movement in Egypt, especially Georges Henein's work.

Muhammad Siddiq obtained his Ph.D in comparative literature from the University of California, Berkeley in 1981. He taught Arabic and Comparative Literature at the University of Washington between 1979-1989. Since 1989 he has been teaching Arabic literature at the University of California in Berkeley. He has written a book on the Palestinian writer Ghassan Kanafani, and many articles on various aspects of modern Arabic literature in both Arabic and English. Currently he is writing a book on the Arabic novel's treatment of identity in a national setting.

Ahdaf Soueif is an Egyptian Anglophone writer living in England. She obtained her B.A. from the Department of English Literature, Cairo University and her Ph.D. in the linguistics of English poetry from the University of Lancaster, England. She taught at Cairo University and King Saud University in Riyadh. She currently works for Al-Furqan publishing house, based in London. Her first collection of short stories, *Aisha* was published in London in 1983. Her first novel *In the Eye of the Sun* appeared in 1992 and was followed by *The Sand Piper*, a collection of short stories published in 1996. She has been nominated for the Booker Prize for her most recent novel, *The Map of Love*. Some of her short fiction has been translated into Arabic

and *Phantasia* as well as *Les dits de Bistani*. He is the Editor of the annual journal *Dédale*. He has lectured in France, Japan, Morocco, USA and Egypt. He is currently Professor of Comparative Literature at the University of Paris X.

Samia Mehrez is Associate Professor of Arabic Literature at the American University in Cairo. She is author of *Egyptian Writers between History and Fiction: Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani* (1994). Her articles on Francophone and modern Arabic literature have appeared in *The Bounds of Race* (1991), *Rethinking Translation* (1992), *Yale French Studies* and *Alif*, among others.

Dalia Said Mostafa graduated from the Political Science Department at the American University in Cairo in 1989. In 1993, she received her MA in Gender Studies from Exeter University, U.K. She worked in several development organizations including UNICEF and Save the Children Foundation. At present, she is pursuing her second Master's degree in the English and Comparative Literature Department, AUC. She also works as a translator.

Cynthia Nelson is a Professor of Anthropology and the Dean of the School of Humanities and Social Sciences in the American University in Cairo. She is the author of *Doria Shafik, Egyptian Feminist: A Woman Apart* (1996). She co-edited *Globalization/Indigenization: Local Contestations* with Shahnaz Rouse, forthcoming by Transcript Verlag of Bielefeld, Germany. Her academic research and teaching includes Sociology of Knowledge, Women's Movements in the Middle East, Discourses on Gender, Globalization, Development and Medical Anthropology.

Mahmoud Qassim is a novelist, translator, writer of children's books and film critic. He has published several books in Arabic, including *The Encyclopedia of the Nobel Prize*, *The Encyclopedia of Late Twentieth-Century Writers*, *The Encyclopedia of Arab Children's Books* and *Arab Francophone Literature*. His novels include *Incidents of the Adolescent Years* (1994) and *The Charleston Days* (1999). His critical works include *The Religous Film*, *Musicals*, and *Film and Literature*. He was a recipient of the National Award for Children's Literature in 1988.

Walid El Khachab is an Assistant Lecturer in the Faculty of Arts, Cairo University. He is currently in the University of Montreal, preparing his Ph.D. thesis on "Melodrama in Egypt" with specific focus on cinema. He has published several articles, critical studies, and translations in various Egyptian periodicals, in addition to his book *Studies of Transitive Texts* (in Arabic) which has been published by the Supreme Council of Culture.

Edwar al-Kharrat is a prominent novelist, translator and critic. He is a prolific writer whose fiction includes a trilogy (in Arabic) *Rama and the Dragon, The Other Time, The Certainty of Thirst.* His autobiographical novel, *The City of Saffron* (1989), was translated into English. He served as deputy secretary general for the Afro-Asian People's Solidarity Organization and has been an active member of the Afro-Asian Writers' Association. He has translated into Arabic several literary works from the East and the West.

Mahmoud El Lozy is an actor, director, and Associate Professor of Theater and Drama at the American University in Cairo. He was educated in Egypt and the United States of America and has written on the drama of Mikhail Rumane, Alfred Faraj, Noman Ashur, and Tawfiq al-Hakim as well as on the subject of censorship. He has recently completed a full-length play entitled *Bay the Moon.*

Amin Malak is a graduate of the universities of Baghdad, Carleton (Ottawa), and Alberta (Edmonton). He currently teaches postcolonial and comparative literatures at Grant MacEwan College in Edmonton, Alberta, Canada. He has published numerous articles in books and academic journals on modern fiction, postcolonial and postmodern literatures, and Islamic culture.

Khaled Mattawa is the author of *Ismailia Eclipse* (poems) and the translator of two volumes of Arabic poetry. Recipient of many awards for his writing, he recently co-edited an anthology of Arab-American writing entitled *Post-Gibran.*

Abdelwahab Meddeb is a Tunisian Francophone writer, author of several narrative and poetic texts, including collections of poetry, *Tombeau d'Ibn Arabi* (translated to Arabic by the Moroccan poet Mohamed Bennis) and *Les stations de Yale*; and novels, *Talismano*

York.

Ferial J. Ghazoul is an Iraqi Professor of English and Comparative Literature at the American University in Cairo and author of several books and articles on medieval literature and postcolonial critcism, including *Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Context*. She is the editor of *Alif* and the co-editor of *The View from Within*. She has translated several texts from and into Arabic, English and French, including writing by Althusser, Riffaterre, Ricouer, Said and Matar.

Nadia Gindi is an Assistant Professor of English Literature in Cairo University. She received her B.A. from Cairo University in 1958 and her Ph.D. from the same university in 1986. Among her many publications are the following articles: "'The Gift of Our Birth': An Image of Egypt in the Works of Wagih Ghali", in *Images of Egypt in Twentieth Century Literature* (Proceedings of the First International Symposium on Comparative Literature, Cairo, 1989), and "Winners and Losers: A Study of the Single Female in Some of the Novels of Barbara Pym and Anita Brookner" in *Essays in Honour of Angele B. Samaan* (Cairo Studies in English, 1995). She has also contributed to *Travellers to Egypt and the Near East* (papers from the Oxford Conference 1997) with the article "While I was in Egypt, I finished *Dr. Thorne*," to be published by Ithaca Press in 2000.

Mohamed Lamine Ould Moulay Brahim is a Mauritanian researcher. He was a recipient of a merit certificate in research from the Faculty of Arts in Manouba (Tunis). He received his M.A. from the Institute of Research and Arabic Studies in Cairo. He is currently working on his Ph.D. on the Mauritanian novel. He has participated in several seminars and symposia. He has published articles in the major Arabic periodicals. He has also published in Arabic *Transformations and Crises in the Modern Egyptian Novel* (1999).

Richard Jacquemond is currently Associate Professor of Modern Arabic Language and Literature at the University of Provence in Aix-en-Provence. He has written extensively on Egyptian literature and the sociology of translation, in Arabic, English and French. He has translated literary works from Arabic into French.

Magda Amin teaches in the Freshman Writing Program at the American University in Cairo where she obtained her B.A. and M.A. in English and Comparative Literature. She received her Ph.D. from Vienna University, the dissertation for which was a comparative study of Rainer-Maria Rilke and Salah Abd El Sabour. She has translated a number of Palestinian short stories into English in the collection entitled *A Land of Stone and Thyme* edited by Nur and Abdelwahab El Messiri (1996). She has also published an article entitled "Kafka's Language of Dreams in *The Trial*".

Soraya Antonius was born in Jerusalem; after completing her education abroad, she moved to Beirut where she worked as a columnist for the French-language *L'Orient*, as Editor of the English-language *Middle East Forum*, as Editor-in-Chief of *Khayats*, an English-language publisher, and as Director of the Fifth of June Society which put out information on the Palestine question in several Western languages. Her published books include *Architecture in Lebanon* (Beirut); *The Lord* (London and New York); *Where the Jinn Consult* (London). All her published works have been written in English or French.

Anne Armitage gained a B.A. Hons. (Humanities and Social Sudies) in 1990 from the Manchester Metropolitan University. where she studied English Literature, Art History and Philosophy, and as part of her degree profile submitted a Jungian analysis of William Blake's prophetic poetry. In 1992, she was awarded a Post Graduate Certificate in Education in English and French from the same institution. She has recently completed (1998) a Masters Degree in Middle Eastern Studies at Manchester University. During this period she began studying Arabic and took a special interest in the Arab Cultural Renaissance, particularly the emergence of the Arabic novel and hybrid literary cultures. At persent, she teaches English Literature at secondary level and French at primary level, and plans to begin Ph. D. studies in the near future.

Andrea Flores received her Ph.D. from Harvard University and wrote her dissertation on "The Writing of Space in the Moroccan Narrative: 1968-1983." She worked as assistant professor for a year (1999-2000) at the American University in Cairo and is presently assistant professor of Comparative Literature at the City University of New

Notes on Contributors

(Alphabetically by Last Name)

Tahia Abdel Nasser received her Bachelor's and Master's degrees in English and Comparative Literature from the American University in Cairo. She has translated some poetry of Badr Shakir El Sayyab and Mahmoud Darwish, and these translations have appeared in the journal *Jusoor*. She has also translated a short story by Salwa Bakr and an article by Salma Khadra Jayussi. She currently works as a post-Masters Fellow in the Department of English and Comparative Literature in the American University in Cairo.

Shereen Abou El Naga is a Lecturer in the Department of English Language and Literature at Cairo Univeristy. She has published articles on feminist literature in several Arabic literary periodicals. Recently, she published her first book on feminist literature in Egypt, *The Passion of Difference* (in Arabic). She is also a member of "The New Woman Reasearch Centre," a feminist Egyptian NGO, and coordinator of two projects in the centre: "Creative Women in the Shadow" and "Alternative Feminist Discourse".

Etel Adnan is a Syrian writer who writes in both English and French. She studied Philosophy and the Philosophy of Art at the University of Paris (Sorbonne), the University of California at Berkeley and at Harvard. She taught Philosophy of Art and Humanities at the Dominican College in San Rafael, California, from 1958-1972. Her books of poetry include: *Moonshots,* and *The Indian Never Had A Horse*. She has also written *Sitt Marie-Rose*, a novel that has been translated from French into English, Arabic, Dutch and Italian, among other languages. She has also written essays and short stories.

Their presence foregrounds multiculturalism and makes it manageable, since they are considered to represent "their" social group, to be a voice for them and for other parts of society. At the same time their artistic work and their participation in the public debate criticizes the multicultural society and their own positions in it, by revealing its weaknesses and challenging its claims.

In adition to the works of Abdelkader Benali, Hafid Bouazza and Mustafa Stitou, the article discusses that of stand-up comedian Najib Amhali, novelists Hans Sahar and Naima El-Bezaz, short story writer Aziza El Barakat, playwrights and actors Malika Al Houbach, Adel Salem and Sabri Saad El Hamus, and film-maker Karim Traïdia.

Arabesques in Arabic, but became concerned about his own family reading this autobiographical fiction. He shifted his idiom to Hebrew to avoid family intrusions as well as to venture provocatively into the holy of holies of Israeli nationalism. Fascinated by the Hebrew of the Old Testament combined with the feeling that writing in a non-mother tongue sharpens the creative tools as there are no set patterns to fall into, Shammas undertook the task. He feels that when he writes, and in any language, it is an act of love. Shammas, himself, views Hebrew as the language of forced migration and murder of the Palestinians, the language of the Zionist discourse which denies the very existence of the Palestinians; yet he considers languages as free of intentions, of good and evil, thus Shammas can enjoy Hebrew literature without allowing Israeli war criminals to rob him of the pleasure of the text.

Dutch Authors from the Arab World A Relief to the Multicultural Society

Marlous Willemsen

In the last five years, publishing houses, critics, juries and readers in the Netherlands have created a literary category of "Dutch writers of non-Dutch descent." Dutch Arab writers (mainly authors of Moroccan origin) plead against the alleged Arab-ness of their works, which is indiscriminately based on the origin of the authors and used as a singular identifying and categorizing parameter.

It is precisely the elaborate mastery of the Dutch language, by the three best known Moroccan authors in Dutch, Hafid Bouazza, Abdelkader Benali, and Mustafa Stitou that has marked their work. Clearly their foreign roots have contributed to their discovery of the powers of the new language which has become their own. And yet they are not identified by their poetics and stylistics as much as by their origin.

Benali, Stitou and Bouazza each show a highly eclectic style. Such eclecticism and hybridity characterize our post-modern times and its literature, yet the presence of so-called Oriental elements have often contributed to categorizing them as "Exotic Reading" or "Third World Literature."

"Dutch writers of non-Dutch descent" relieve Dutch society of a many-sided complex. They make "high culture" multicultural, and thus realize the long awaited and more faithful reflection of society.

The article traces the emergence of the surrealistic movement in Egypt—almost contemporary to French surrealism—within the background of the different and complex development that Egypt witnessed in its recent history especially on the intellectual level.

The article also explains the national and international/global conditions that helped the emergence of the Art and Freedom Group in which Georges Henein played an active role in its establishement. The article traces the activities of this group in Egyptian cultural life and its contribution to a trend emphasizing democratic modernism.

The article tackles Georges Henein's creative works in French, highlighting the Egyptian surrealist's vision concerning poetry and the discourse of dreams.

It, also, investigates Georges Henein's critical writings which condemn compromise with reality and the subjection of art to party interests, egoism, and the submission to the tyranny of means.

Furthermore, the article highlights Georges Henein's contribution in introducing modernistic trends in visual arts in Egypt as well as introducing Leftist democratic political thought—unconnected to Stalinism—to the Egyptian political scene, during and after the Second World War.

On Composing Hebraic Arabesque: Introduction and Dialogue with Anton Shammas

Muhammad Siddiq

After presenting a short historical background to the phenomenon of writing in the language of an Other across time, Siddiq introduces the acclaimed autobiographical novel *'Arabeskot*, 1986 (*Arabesques*, 1988), written by the Palestinian novelist and poet Anton Shammas in Hebrew. Siddiq analyzes representative samples of critics' response to this novel, which by its mastery of literary Hebrew by a gentile poses a threat to the notion of Israeli identity made up of the correspondence of Israeli citizenship with Hebrew and Judaism. For an Arab to excel in the language that is deemed the prerogative of Jews disturbs the paradigm of citizenship in the Zionist state. Furthermore, *Arabesques* presents the story of oppression from the point of view of the victims and thus challenges both the colonizers' monologism and their ideological narrative.

Shammas explains his paradoxical position. He started

Arab Francophone Cinema: The Case of Mehdi Charef

Mahmoud Qassim

In Arabic Francophone literature, the writer is capable of publishing in his/her native country or in France. In general, this literature tackles Arab issues but is written in French. In cinema, however, the case is different. According to the rules of cinema, the film is identified by the producing country. Therefore, films that are directed by Arabs and produced in France are French films. This is especially true of films directed by Algerian, Tunisian and Morrocan immigrants.

The most important characteristic in this type of cinema is the country to which the creator immigrated to. Most of the stories in these films are about the new country in which the director has lived. This representation of the new setting has appeared in several films. Rarely do these films have stories connected to the directors' native countries.

This article, focuses on the case of Mehdi Charef as an author, screenplay writer, and film director. His first film *Thé au harem d'archimède* (1985) is an adaptation of his novel *Thé au harem d'Archi Ahmed* (1983) which revolves around the life of Algerian migrants living in poor neighborhoods in Paris. The following film he directed, *Miss Mona* (1987), deals with gender issues and prostitution, in which one of the protagonists is an Arab, but his ethnicity is incidental in the development of the plot. The third film Charef directed, *Au pays des Juliets* (1991), is entirely related to French life and concerns.

But as Mehdi Charef moved away from depicting the life of his community, interest in him has waned.

Georges Henein: An Egyptian Surrealist

Bashir El Siba'i

This article focuses on Georges Henein's works and activities. Georges Henein (1913-1973) is a well known surrealist poet and critic. Both his work and activities express a definite ambition to change life.

Doria Shafik's French Writing: Hybridity in a Feminist Key

Cynthia Nelson

This article explores precisely the contradictions contained within modernity that not only create a plurality of voices but also generate different languages and idioms through which women's struggles for "voice" and "rights" come to be articulated, recognized, suppressed and/or repudiated. Specifically this article examines the French writing, including the poetic output, of Doria Shafik (1908-1975), an Egyptian feminist whose public voice and works traverse colonialism and postcolonialism spanning the first half of the twentieth century.

Doria Shafik's French writing represents a struggle to grapple with the contradictions created by this broader historical transition—a period that brackets and frames a particular encounter with colonialism, nationalism, and postcoloniality. The poetry of Doria Shafik, written in French, is part of the corpus of Egyptian Francophone literature. It is marked by the poetic currents of the time which included both stylistic experimentation and commitment to political and human causes. Her poetry exhibits the tension between the difficulties of everyday life and the ideal of equality and liberation she strove for. As her struggle on the ground was confronting obstacles, and as she was getting isolated from the mainstream in the last two decades of her life, she tended to put more of her soul in her poetry rather than in public discourse whose avenues were closing in on her.

The fact that the voices of Doria Shafik combine the forms of the political/poetic/philosophical is not arbitrary. They reflect the struggles with which Doria Shafik was engaged. Her voices reflect the shifting character of her struggles over time, hence voice must be seen as intimately related to the trajectories of a particular life and not as an abstraction. Discursive hybridity of Doria Shafik is not simply a function of a bilingual social context and an imperial byproduct. It is the outcome of struggle on several fronts and the conscious quest TO BE fully by all idioms necessary.

The Map of Writing: An Interview with Ahdaf Soueif

Samia Mehrez

After introducing the works of Ahdaf Soueif, her background, and critical response to her novels, Mehrez raises questions on Anglophone writing with the author. The following are excerpts from Soueif's answers:

"The first language in which I read was English. My introduction to written stories was in English."

"I have truly not considered my reader till after the publication of *In the Eye of the Sun* . . . its reception in the Arab World and in the West and how people reacted to it."

"I imagine that one can explain or interpret *The Map of Love* as being a more accentuated awareness of my position as an Egyptian writer writing in English and addressing the Western reader to tell him our story with them from our point of view—an Egyptian Arab one."

"A quick glance at the world situation will suffice to show that we remain in the throes of certain kinds of colonialisms that have more effective power and are certainly an extention of older forms."

"A number of critics have written about an innovative aspect of my work that has to do with my use of the English language to relay an Arab context."

"The Arabic language . . . is my first and principle language. Consequently, I cannot allow the appearance of a "translation" of my work into Arabic. Rather, I feel the need to Arabize it, to rewrite it myself."

"The nomination to the Booker Prize . . . for a writer like myself, coming to the English language from the outside without belonging to its literary history is a recognition of considerable importance."

The Palimpsest of the Bilingual Author: Ibn 'Arabi and Dante

Abdelwahab Meddeb
(Translated from the French by Ferial J. Ghazoul)

Meddeb who was authored poetic, mystic and philosophical texts presents in this testimonial article his experience as a bilingual writer while wavering between direct and indirect modes of self-representation. Meddeb starts by describing his assimilation of language(s) in his childhood and ends with a figurative description of the tension inherent in his poetic activity as an Arab author writing in French. In the middle, Meddeb engages in a sophisticated analysis and comparison of Dante and Ibn 'Arabi—his two *maîtres de pensée*—showing the unspoken of and the "erased" debt of Dante to Ibn 'Arabi, specifically in the notion of *al-khayal al-munfasil*, detached imagination, as the foundation of visionary literature.

Meddeb was brought up on the Tunisian dialect, which he considers his maternal tongue, and Quranic Arabic viewed as his paternal language, since his father—a Zeitouni Shaykh—taught it to him. In his lack of comprehension and yet complete captivation by the divine cadences, Meddeb associated ambiguity with the sacred and was awed by the fleeting meaning. Thus he experienced language as double. This was further reinforced when he enrolled in French schools. Meddeb speaks of his bilingually-informed creativity in a striking image: The undulation of French is like sea waves breaking on the shores of Arabic. The latter is guaranteed "solidity" by the immanence of the sacred. According to Meddeb, the "liquidity" of French and its rupture with the invariant begins with Dante who introduced the historical dimension into his otherwise imaginative and symbolic *Divine Comedy*. Ibn 'Arabi, on the other hand, dismissed the real and the actual, apart from occasional autobiographical references, thus exemplifying medieval aesthetics with its single-minded preoccupation with the sacred.

Four Uneasy Pieces

Khaled Mattawa

Written by an Arab poet who writes in English, "Four Uneasy Pieces," is a verse/prose hybrid text that attempts to locate areas of unease in the process of writing in an acquired language. In the first piece, the author names early forerunners of postcolonial literature in English from whose experience many lessons can be learned by contemporary postcolonial writers and readers. Discussing the careers and works of Toru Dutt, Manohan Ghose, and Sol Plaatje, the author renegotiates the earlier divisions of East and West and Native and Colonizer, and sees that elements of these categories are still relevant in the consideration of a postcolonial author's audience with its divisions of North and South, Cosmopolitan and Impoverished. In the cases of Dutt and Ghose, the essay outlines how the ambivalence of these two authors about their audience and their vague political stances work to the detriment of their ability to experiment and create an English of their own. Plaatje's literary experiment, the essay argues, was successful precisely because of the political questions the author's work as a translator aroused. The second piece, written in verse, is a dramatic representation of the author's estrangement from his own native language. The third piece scopes the author's problematic career as teacher of creative writing in the U.S. Clearly identifying himself as an exile, the author sees in history a point of connection with his students and readers. He attempts to outline a poetics of connection where the history of the exiled writer and the history of his adopted country work as joint sources of metaphor and allusion to address perennial human concerns. In the fourth piece, also written in verse, the author shows how the native language, though overwhelmed by the adopted language, persists in its dominion over issues close to the author's life.

Arab-Muslim Feminism and the Narrative of Hybridity: The Fiction of Ahdaf Soueif

Amin Malak

A hybrid of numerous East-West cultural currents, Ahdaf Soueifs *oeuvre* fuses a number of discursive trajectories that at once link her fiction with Arab feminist writing, Muslim fiction written in English, and European novels with prominent heroines. Soueif's layered dialogical narrative engages in complex polemics such as Arab and Egyptian nationalisms, gender politics, and Muslims' response to both modernity and hegemonic prejudices emanating from the West. Constructing privileged, cosmopolitan heroines, yet of acute political sympathies with dispossessed people, Soueif skillfully situates private, familial histories within public, political contexts of nation, religion, and culture. While Soueif's, as well as most of her characters', first language is Arabic and the action in her fiction takes place in mostly non-English settings, the reader feels that the English text is actually a translation whose original, once existing in the author's mind, is now non-existent. This palimpsestic process indicates at once erasure, reconstitution, and reorientation, thus straddling cultures, interfacing texts, and re(de)fining enunciation to fit the requisites of the reinscribed version in English. This hybridized English that Soueif deploys allows the astutely cautious narrative voice to infiltrate taboo terrains, both sexual and political, that might be inaccessible when handled in Arabic. Removed emotionally and culturally from the local scene, the English language here provides semantic and idiomatic advantages, while maintaining the distinctiveness of the fused cultures, ethos, and predilections. Embracing composite metaphors, polyglot encounters, crosscultural relationships, and intertextual mediations, Soueifs hybrid, carefully constructed text becomes a site for foregrounding gently but assertively a potently positive image about Arab-Muslim culture that is seldom witnessed in such an appealingly humane and cogent context. Evidently, this complex discursive reconstruction stretches beyond the Bakhtinian model of linguistic, novelistic hybridization towards the politics of gender, identitarian religion, nationalism, and neo/post/colonial representation of the erstwhile silent, marginalized, or misrepresented colonized subject.

Identity and Geography in Karim Alrawi's *Promised Land*

Mahmoud El Lozy

The plays of Anglo-Egyptian playwright Karim Alrawi unfold in a global arena in which prominence is given to the overlooked voices of the human casualties of affluence and comfort. His protagonists are usually minorities, political exiles, or immigrants. Whether geographically displaced from their cultural surroundings or operating within its boundaries, they struggle within a complex network of unequal power relations. They strive to accommodate their ethnic origins and legacy in a hostile environment. The plays of Alrawi focus on those particular moments in the protagonists' existence where they stand at the crossroads, faced with the ordeal of seeking, often at tremendous cost, an authentic identity that would enable them to reclaim a much-valued human dignity.

In *Promised Land* (1988), it is through the antics and tribulations of the character of Radi that Alrawi investigates the predicament of Palestinian identity under Israeli occupation. In a text charged with irreverent humour and tinged with moments of magical realism, Alrawi provides us with provocative political satire, not only of Israeli pretensions, but also of the spirit of subservience and compromise in dealing with its systematized brutality. Unfolding in a non-linear episodic form, *Promised Land* tells the story of a Palestinian man who always looks on the bright side of the occupation. Forcibly drafted into the Israeli army to cover for Rudy, the son of a colonel who has deserted, he unintentionally wreaks havoc among the Israelis. Rejected by his wife and kin he eventually comes to the realization that he can't really change who he is. Deported to South Lebanon in a helicopter, he makes his way back home to his wife walking on water.

The text of *Promised Land* is framed by two journeys: the journey into exile as Radi is deported from the West Bank and the return journey to his wife Rana in the village of Kufr Samid. It is through the dramatic working out of the dynamic interplay of identity and geography, i.e., the failed transformation of Radi into Rudy and the ongoing transformation of Palestinian villages into Jewish settlements, that the play proceeds towards its defiant final episode which celebrates the coalescence of self and land.

Egyptian Heart, French Tongue: A Personal Testimony

Edwar al-Kharrat

The author of this essay, a prominent Egyptian writer, recalls Egyptian Francophone writers based on his encounters with them and/or reading their works. He provides Arabic translations of excerpts from their works to illustrate his points. Albert Cossery—whom he read when he was still a teenager, and met later in Paris— is identified as a precursor of the philosophical absurd. Al-Kharrat is fascinated by Cossery's fantastic realism, surrealism, black humor and the depiction of popular Cairo. Cossery's Francophone texts have an Egyptian lining—a contradictory feat that only art and life can exhibit simultaneously.

Ahmed Rassim, another Francophone writer, translated Arabic proverbs and celebrated the Egyptianness of the artist Mahmud Sa'id. Rassim's poetics with its contrived beauty runs against that of Joyce Mansour with its powerful and wild magic. The excess of Mansour is seen as a trait typical of Upper Egypt and of religious art and architecture in Coptic icons and Islamic shrines. Moving to George Henein, al-Kharrat asserts that Arabic is the latent language in the French text.

Finally, al-Kharrat writes about Edmond Jabès who moved to France in the mid fifties, but never felt at home there. Al-Kharrat quotes Jabès about his roots in Egypt and his rejection of Israel as a solution for him. Jabès challenges to time are akin to those of the Pharaohs. Al-Kharrat finds correspondence between the trans-genre writing which he has espoused and Jabès' multi-genre texts combining aphorisms, poetry, prose and parables.

Al-Kharrat argues that the surrealism of the 1940s in Egypt whcih was spearheaded by Francophone writers had remained dormant until the 1970s when it was revived by Egyptian writers in Arabic.

Georges Schehadé, the Traveler

Walid El Khachab

Lebanese-born Georges Schehadé's Francophone poetry and theater are parts of a dynamic world in perpetual becoming. His writing criticizes and deconstructs some of the epistemological foundations of Western modernity, such as the necessary and static correspondence between the individual and a defined sole territory, the elaboration of means to express this territory's spirit, the idealistic faith in science and technical progress, and the military-like mobilization under the nation's banner.

In Schehadé's works the frontiers separating political, mental and ideological territories are blurred. This explains why he seems to be in a continuous state of deterritorialization, in the Deleuzean sense of the concept. No wonder that the theme of voyage is so obvious in the poetic and theatrical works of the author. His characters are constantly traveling and his poems often deal with the same subject.

To Schehadé, traveling is not a mere displacement nor a move from one country to another. It is more of a state of in-between being. Traveling in Schehadé's worlds is closely related to the absence of frontiers. Within this perspective, it poses the basis of a liberation geography, not of a political one. The historical dimension is hence absent from our poet's works, because his worlds are those of primordial elements, ones unwilling to be imprisoned in limited contexts.

Because Schehadé's production does not yield to recuperation in static conceptual tables, it stands as problematic vis-à-vis institutionalization and classification. He is precisely on the margin of the model with which he is being associated. He is part of French national literature, yet he is identified as an Oriental. He is recognized as one of the new wave of playwrights, but is referred to as a poet writing for theater. Starting from the seventies, he has been considered as a Lebanese Francophone writer, though nothing in his works can be identified as particularly "Lebanese".

Foreign Languages and Translation in the Egyptian Literary Field

Richard Jacquemond

Literary studies only escaped from the nationalist paradigm about twenty years ago. This nationalist paradigm dominated literature after the Enlightenment replaced a universal literary culture with a national one. For a long time, only comparative literature tried to find links between national literary traditions, and never very successfully.

In the last two decades, this dominance of the nationalist paradigm has been challenged by translation studies and postcolonial studies. While the first has stressed exchanges between literary traditions, the second has followed the emergence of a new literary space on a world scale, including not only the old colonial centers, but also the numerous peripheries.

Arab literary traditions also fit into this nationalist paradigm, so that citizenship, language, and literary tradition were isomorphic. Thus, Arabic literature was that written in Arabic by Arabs. Although it appears obvious, this proposition describes not an actual literary space but rather the definition of that space by criticism.

By substituting the concept of "Arabic literary space" for the notion of "Arabic literature," and thus including in it translations, one can reconfigure literary studies and tackle them more systematically. The concept covers not only translations from and to Arabic, but also works written by Arabs in other languages such as English or French, and even the results of writing that introduces into Arabic literature themes and elements derived from other languages, whether colonial languages like English or French or minority languages in the Arab world (Berber, Tuareg, Nubian, Kurdish, etc.). A final category would be the translation into Arabic ("bringing home") of works written in other languages by Arabs. The article deals with Egypt, but the approach could also be extended to the entire Arab world.

On the Margins of a Memoir: A Personal Reading of Said's *Out of Place*

Nadia Gindi

This essay, on the one plane, is a personal reading or assessment of *Out of Place* (1999)—the conjuring up of a childhood world which cannot be entered or envisaged without the Saids' presence. On the other, it is an attempt to affirm and echo the signal emitting from the autobiographical text which is that the past can not be relegated into oblivion, that it is very firmly and fully included in the present. What nurtured the boy Edward is firmly entrenched in Edward Said, the man, a figure of world renown. *Out of Place*, not, ostensibly, about exile resounds with the sense of the loss of a homeland.

The Gindis and the Saids have known each other ever since the 1930s when Edward's great aunt introduced our mothers to each other. This started a friendship which was to envelop grandmothers, aunts, parents, and offspring. We were to become close neighbours in the spirit and letter of the word. The older Said girls and the older Gindi girls were to become almost inseparable and our childhood—which included Edward—was shared in every respect.

As a schoolgirl, I sensed Edward's rebelliousness against the colonial school system to which we were subjected. This was manifested in ways that would be understood very much later. As children, we realised that a sense of separateness surrounded Edward and concluded that being the only son, he was given preferential treatment. I was to be enlightened on this issue fifty years later—when reading the memoir.

The lasting memory we have of the Saids was their constant movement. Until its fall, Palestine was where they went and the source of their contentment. They would spend long spells there and as children we sensed our exclusion from that life. It was the fall of Palestine that catapulted the young Edward into political life. This essay touches exclusively and solely on our shared memories, childhood experiences and on a friendship that has continued into the millenium.

Ruin and Affect in Assia Djebar's *Vaste est la prison*

Andrea Flores

This article provides an insight into historiography and fictional autobiography in a recent Francophone novel by the Algerian writer Assia Djebar, *Vaste est la prison*, 1995 (*So Vast the Prison*, 1999). The analysis follows Michel De Certeau's developments on historiography in his text *L'ecriture de l'histoire* (1975) where historiography is inhabited and conditioned by its historical object. In this case the object is staged through the researching of an ancient manifestation of the Berber alphabet written on a gravestone in the ruins of present-day Tunisia. The object, an inaugural rift or slit between the self and the mother tongue, circulates through the text and precludes the possibility of a clean divorce between history and the writing of the self. The article takes Algeria as the setting since Djebar's concern or historical object is tracing the rift between the present writing self and the "original" script from which the contemporary Algerian is irreversibly separated.

The article revolves around the influence of personal affect on historiograhy; concepts from Freud and Derrida are frequently used to elaborate the relationship. The overflow of affect in the novel is seen to be associated with an inaugural separation from the mother tongue that engenders a *captivity* within the French symbolic system. The culture of origin is desired and mediated through the French archaeological and literary texts, thus an inverse movement towards and away from the maternal space is simultaneously enacted. The replacing of the irreplacable (mother tongue) finds expression in the search/research/historiography. The researching of European documentation on these ruins is matched with two parallel stories, one a love story in the first person and the other a film script. All three types of narrative—affective, cinematographic and historiographic —are conditioned by the same symptoms of an inaugural breakage.

Also, within this debate, it must not be forgotten that there are some authors whose original language was Berber and therefore, when Arabic became the official language of the Maghreb after independence, had no choice but to publish in French if they wanted to be heard at all. And this leads to the final polemical issue of audience.

The Mauritanian Novel and the Duality of Origin: A Reading of the Variable and Invariable in the Text

Mohamed Lamine Ould Moulay Brahim

The general aim of this study is an attempt to define the Mauritanian novel that is written in both French and Arabic by the same author. An example of this is the Mauritanian novelist, Moussa Ould Ebnou who wrote his novels in French first and then in Arabic.

The significance of this dualistic writing is stylistic. It poses problems related to creative writing and its options, the relationship of idioms to subject matter, the formulations that shape its message, and the levels of its linguistic arrangement.

The Arabic text of the novel bases its textual dependence on the novel written in French because it precedes it in writing and in the shaping of the message. As a result, the Arabic novel remains on the horizons of the first novel, by virtue of its story and the formulation of its message. This is what is called the "invariable" in the text, by virtue of its presence in both the Frech and the Arabic texts.

But at the same time, the text is somewhat independent from the French text. This is because the writer is the author and is not merely a translator bound by the letter of the original. As a result, he produces a novel different from the previous one in the language in which it was written. What distinguishes this language is its stylistic specificity linked to the poetics of Arabic. This is what is called the "variable" in the text.

The article applies the method of close reading to trace the variable and the invariable in the text. The article applies a close reading of Moussa Ould Ebnou's novel, *L'amour impossible* (Impossible Love), published in French in 1995 and in Arabic in 1999, to establish the variable and invariable dimension of the text.

in which the writer feels Arab, but uses his outside education to transmit the culture of the Arab world to those who once used their politico-military power to impose their culture, is the only solution to being a hybrid.

The Debate over Literary Writing in a Foreign Language: An Overview of *Francophonie* in the Maghreb

Anne Armitage

When the French quitted the Maghreb in the middle of the twentieth century, they left behind a hegemony of French language and culture. However, after independence, various Arabization programmes attempted to change the cultural focus and reinstate Arabic as the official language. These upheavals brought great problems to those writers emerging in the 1950s and 1960s, who had been educated almost totally in the French system and had imbibed French culture from an early age. For to choose to write in French, in a society attempting to create its own modern Arab identity, raised questions of personal and cultural identity, in addition to posing difficulties concerning social and political commitment to one's own people and the writing project itself. This often resulted in writers choosing to live in exile rather than compromise their craft.

Although language choice remains a thorny issue in the Maghreb today, especially in Algeria, problems for writers are compounded by the fact that, because of their Western education, they straddled the cultural divide between East and West and to many people they represent the unacceptable face of Western modernity within traditional Muslim societies.

Involved in the creation of cultural identity is the emergence of an indigenous literary culture, distinct and separate from French literature. Some critics argue that the continuing publication of Francophone literature is preventing this development. And this represents yet another dichotomy for the Maghrebi writer. For not only does he/she often use French with greater facility than Arabic, he/she recognises that his/her career is promoted by being published abroad, particularly in French. But many critics regard this as perpetuating French paternalism and refuse to give support to Francophone writers and societies, which does little to encourage the writer to stay in his/her native country.

behind the mask of fantasy and fabulation, and through laughter and satire, this work amuses the reader, sneers at power abusers, raises all kinds of questions, conveys views, and suggests answers that touch upon the issue of identity.

The Day of Outside Education

Soraya Antonius

In the days when Western Powers "protected" various Arab countries, foreign schools and universities provided the best education available in the Mashriq. Some of these institutions were altruistic, in the sense that they genuinely wished to lead the next generations out of the Ottoman dark, some were concerned mainly with educating their own community (e.g. the Greek schools) and some expected to consolidate their own influence in the region by indoctrinating the children of ruling élites with their own nation's culture (the British and French).

Whatever their nationality, foreign schools used a curriculum based almost entirely on their respective cultures and which invariably mirrored the attitudes of the endowing Power. Classes were taught in their own language, by their own nationals who came out for short or relatively long periods and knew nothing of the country in which the school was based. There was usually a token native to teach the disregarded subject of Arabic to oblige those parents, themselves natives, who insisted on their children learning their own language. It is one of the minor ironies of history that this outside education, however good in itself, so unfitted its pupils for their future lives that, instead of becoming the next ruling élite who could be trusted as surrogate Brits or French, they were swept away by a new class which had received a very different education in local schools.

Many of the pupils of outside education later emigrated. Though those who stayed managed comfortably, they sometimes missed out on a "normal" sense of fullbloodedly, unquestioningly natural belonging, perhaps they gained something of the poet's attribute, standing slightly askew, obliquely to their environment. Lebanon, for instance, has produced several seriously good writers in French, the most successful of whom at present is Stetié, who "translates" his Islamic background by expressing it in another, quite alien language. It is possible that this kind of internalised translation,

where she could express herself non-verbally. With the national liberation movements erupting in a number of Arab countries during the 1950s and 1960s, especially the liberation war in Algeria, Adnan found herself in a state of contradiction with the languages she learned and wrote in. She was unable to write in the Arabic language, but only in French or English, the colonizers' languages. Thus, painting presented for her a richer medium of expression where she felt more at balance with herself. Adnan eventually reconciled herself to writing creatively in all the idioms available to her.

Stories, Stories, Stories: Rafik Schami's *Erzähler der Nacht*

Magda Amin

The focus of this article is Rafik Schami's novel *Erzähler der Nacht* (1989). Written in German by a Syrian writer who migrated to Germany in the early seventies, it occupies an important place within a relatively young field of literature produced by writers from the Third World who live and write inside the First. Schami's early works centered around the theme of immigration and contributed to the literary movement of the eighties in Germany referred to as "Migration Literature."

Erzähler der Nacht primarily pursues, and reflects on, the theme of storytelling. Its multi-cultural significance, its importance is in the sense of being a work which "broadens horizons," one which exemplifies the possibility of a mutual enrichment between cultures. It attempts, through a commitment to Arab oral narrative traditions, to bring such legacy back to life on the one hand to be placed at the service of a new and different subject matter communicated in German, on the other. Through narrative techniques inspired in part by *The Arabian Nights*, this work highlights the role of story telling as an identity generating force and shows its author engaged in a battle to revive a lost role for oral literature in a world overpowered by the modern media's growing influence.

Basically a series of stories within a story, *Erzähler der Nacht* conjures up diverse worlds where fantasy and reality, past and present, deception and truth, merge. The fairytales give rise to a multitude of themes ranging from biographical narratives in disguise that review realities from Schami's own life to social and political criticism. From

Revisiting the West, Centering the East: A Reading of Palestinian Poetry in English

Shereen Abou El Naga

This article analyzes how Hanan Ashrawi and Sharif Elmusa—two Palestinian poets—employed the English language for the benefit of their own culture, and how they managed to subvert the "other" hegemonic culture from within. Focusing on the individual as engaged in the struggle, Ashrawi revisits certain Western motifs and appropriates them to turn the invisible in the political struggle into the visible. Consequently, the signifier yields a different signified. Elmusa not only probes the self and gives it voice through the poetic "I", but also foregrounds the indigenous Arabic culture. He does that by employing various techniques, ranging from recalling history—personal or public—to inserting Koranic references. Whereas Ashrawi revisits the West, Elmusa centers the East. Both techniques give to single events the significance and coherence of the general cause of Palestine.

To Write in a Foreign Language

Etel Adnan
(Translated from the English by Dalia Said Mostafa)

In her personal account, Etel Adnan presents different stages in her life to reveal to what degree the learning of foreign languages has had an impact on her artistic creativity. She starts with her childhood as she was born to a Greek mother and a Syrian father, during a time when the Ottoman Empire controlled the Arab world. Consequently, her parents spoke the Turkish language, while French was taught at schools. After WWI, Adnan's parents moved to Beirut where she was born to find herself within an environment of a multiplicity of languages. She studied at French schools and spoke French with her parents at home as well. Her father, however, insisted on teaching her Arabic, her mother language that was not taught at the French schools.

During her college years, she moved to the University of California at Berkeley where she studied philosophy. In America, political events, particularly the Vietnam War, provoked her to start writing poetry in English. Adnan then moved to the field of painting

Abstracts of Articles (Alphabetically by Last Name)

Language and Identity in Yasmine Zahran's *A Beggar at Damascus Gate*

Tahia Abdel Nasser

The emergence of literatures in foreign languages by Arab writers, during and after the colonial period, provided a means of exploring colonial and postcolonial issues in innovative literary forms that reflected cultural and political relationships on the level of the text. Yasmine Zahran's *A Beggar at Damascus Gate* (1995) provides a case of Arab literature in English which revolves around the Palestinian experience.

In the novel, Zahran constructs the identity of a Palestinian exile explored through the "bilingualism" of the text which incorporates the nuances of Arabic, the richness of Sufi poetry and Palestinian folk songs reformulated into English. Her relationship with an Englishman is reflected on the level of the text where a Palestinian woman's autobiographical and creative writing in Arabic and an Englishman's journal in English intersect with each other. A narrator reconstructs from these different forms of writing in different languages, which he found in a guest-house closet, a literary text that centres on Rayya, the Palestinian woman whose identity is the subject of speculation by the Englishman and the narrator. The interplay of languages within the text and the use of polyphony on the level of narration help to construct Rayya's hybrid identity and the struggle to survive the dispossession.

A Beggar at Damascus Gate is compared in this article to Tayeb Salih's *Season of Migration to the North* in terms of the fundamental issue that runs in both, and to Zahran's Arabic novel, *The First Melody* (1991) which conjures village life in Palestine before occupation.

Having won that battle he has found freedom and a form of release. In being permanently "out of place", "with so many dissonances in my life I have learned actually to prefer being not quite right and out of place" (295). In fact, Edward has found a "homeland" in the act of writing.

Works Cited

Gindi, Hoda. "Letter." *Al Ahram Weekly*. 9-15 March 2000. *Book Supplement*. 4.

Said, Edward. "Cairo Recalled." *House and Garden*. April 1987. 20-32.

__________. "Farewell to Tahia." *Al-Ahram Weekly*. 7-13 October 1999.

__________. *Out of Place*. London: Granta Books, 1999.

__________. "The hazards of publishing a memoir." *Al-Ahram Weekly*. 2-8 Dec. 1999.

Vulliamy, Ed. "Disarming—and Dangerous?" *The Observer Review*. 29 August 1999.

Weiner, Justus Reid. "'My Beautiful Old House' and Other Fabrications by Edward Said." *Commentary* 108.2 (September 1999): 23-31. The page numbers of citations in the body of the essay refer to the Internet copy (http://www.commentarymagazine.com/9909/weiner.html).

> published an appreciative essay on her in the *London Review of Books* that tried to render justice to her extraordinary career as a dancer and cultural symbol, not just in Egypt, which was where she did her work really, but throughout the Arab world. (15)

It is very clear that the memoir focuses on Edward; his sisters are a shadowy presence, relegated to the background. However, my recollection is that he was a very protective brother. If anyone should dare to speak rudely to any of his sisters he would do so at his peril. Although Edward seemed to live a separate life from his sisters, to us, they seemed a very united family, doing 'things' together.

Cairo, the cosmopolitan city of his youth, clearly fascinated him. However, a visit to Cairo in 1977 was a great disappointment. It had become,

> . . . any large third-world city, so sprawling and demographically uncontrolled had Cairo become, its services crippled, its immense mass so dusty and crumbling. . . . I have no wish to return. ("Cairo Recalled," 20)

Cairo, and Zamalek, in particular, in which our childhood was spent is no more. Our favourite haunts have disappeared. No familiar landmarks in their original state, except for the Grotto Gardens, have remained. This homeland which witnessed our rite of passage has virtually disappeared. *Out of Place* chronicles Edward's struggle for identity partly against this background. His triumph is his victory in the battle for self-identity fought in an atmosphere of dispossessment and confusion regarding his roots and background, his Arabism, American nationality and colonial schooling:

> The underlying motifs for me have been the emergence of a second self buried for a very long time beneath a surface of often expertly acquired and wielded social characteristics belonging to the self my parents tried to construct, the "Edward" I speak of intermittently, and how an extraordinarily increasing number of departures have unsettled my life from its earliest beginnings. (*Out of Place*, 217)

Edward's memoir. It also sits on the mantelpiece in every Said home.

Edward writes compellingly and with a frightening honesty on various areas in his life that are very private to him and his family. Although, in the Preface he states: "Much as I have no wish to hurt anyone's feelings my first obligation has not been to be nice but to be true to my perhaps peculiar memories, experiences, and feelings" (xiv-xv), the memoir has caused some anger, as we learn from an article he wrote in *Al-Ahram Weekly*, 2-8 December 1999, "I know that members of my family as well as friends were upset at my revelations" (16). Perhaps one obvious example is his forcefully expressed relationship with his parents on which he has dwelt extensively. It was a relationship which was a mixture of love and resentment:

> As I write this now it gives me a chance, very late in life, to record the experiences as a coherent whole that very strangely have left no anger, some sorrow, and a surprisingly strong residual love for my parents. (*Out of Place*, 65)

It is obvious that Edward has a real interest in people—unexpected, in some cases—their background, their actions and concerns which has largely contributed to and shaped his future. One of these is Tahia Carioca, the famous dancer:

> . . . the greatest dancer of the day . . . . She danced for about forty five minutes, a long unbroken composition of mostly slow turns and passes, the music rising and falling homophonically, and given meaning not by the singer's repetition and banal lyrics but by her luminous, incredibly sensual performance. (193)

Much later, in an article entitled "Farewell to Tahia" in *Al-Ahram Weekly*, 7-13 October 1999, he referred to this childhood experience when he saw Carioca dance at the Badi'a Casino in 1950. Although he had seen her dance only once in his life, she seemed to have left a profound impression on him. So much so, that he, "made a special pilgrimage to Cairo to interview and meet her" and, as he says, he

the short telephone conversations or the brief encounter at the door of my flat did the gentleman mention that he was writing his "research paper" with a view to publication nor did he seek permission to quote me. . . .

Lastly, I wish to disabuse the writer of his complacent presumption that Edward Said "release[d] a revised standard version" of his life because of the "85 interviews" conducted by him "many with persons known to him" (8). At no time did I inform Edward Said that I had been "interviewed", as pointed out above, that this "non interview" was because someone was delving into his past and secondly because the truth was told and the truth cannot hurt. (1-2)

Well, *Commentary* seems to have no intention of publishing my sister's letter—which was sent on December 1 (later published in *Al Ahram Weekly*, 9-15 March 2000, Book Supplement, 4). They have come up with the lame excuse that they have closed the January issue which is concerned with letters on that subject. Mr. Weiner's cruel attack on the Saids, specifically Edward, has greatly angered us who have always known them for what they were and are: morally upright, proud and dignified. They have passed on this legacy to their children. In 1993, the year Edward delivered the Reith Lectures, he was interviewed by Lesley White of, I think, *The Guardian* newspaper: he told her, "I think the very worst thing is not to speak the truth because one is afraid." Most hurtful, therefore is Mr. Weiner's reference to Edward's mother in the article as being of Lebanese origin (she was born in Nazareth and thus became a nonperson until 1956 when she acquired a Lebanese passport)—it was because of her Palestinian parentage and Lebanese passport that she was in danger—as we read in the memoir (132)—and as her children have informed us—of being deported from the United States while she was dying in 1990. Yet Mr. Weiner and Co. doubt her authenticity as a Palestinian.

One cannot appraise *Out of Place* without mentioning the photographs which form an integral and almost as valuable a part of the memoir as the narrative. They show us family members in various stages of their life—a family spanning three generations. By now, the photograph of Edward and Rosy, in Palestinian national costume gazing expectantly and innocently at the camera, has become very familiar for it has been reproduced in almost every article reviewing

> misrepresentations, misinterpretations and misleading assertions that amount to a travesty of the truth, to be found in the references made to my supposed statements contained in this article. Are these the new hallmarks of academic research?

The reason for writing this letter, and what concerns me, was the mis-use and abuse of my sister Hoda's position as a former neighbour and a long-standing friend of Edward's as part of Mr. Weiner's dubious and devious design to forage information that would incriminate him. According to this article, "a long-time family friend, Huda Gindi, a professor of English at Cairo University, has reminisced in an interview about her former neighbors, the Saids . . ." (*Commentary*, 4). Needless to say such an extraordinary statement and claim needed to be challenged which she did in a long letter to the editor, from which I shall quote copiously:

> I utterly refute the contention that I "reminisced in an interview" (4) and again, "reminisced" about Edward Said (15, Note 42). Taking the word "interview" first: the correct version of the "interview" and "telephone interview" (15, Note 42) is as follows: an entirely unknown person rang me up and, was not encouraged to have a "conversation"; he then turned up—uninvited—at my flat, where he was kept standing at the door and coldly but politely told that I was busy and could not spend time talking to him. On this occasion I merely verified that this was the building in which the Saids had lived. Upon his being asked why he was interested, the gentleman said that he was a student at Princeton writing a research paper on Edward Said; I then asked him which of Said's books he had read, and must confess to being taken aback when he said that he had read none; I however, put this down to declining academic standards. I then, naively, as it has now transpired, queried as to whether he had sought an interview with Said himself. Again he replied in the negative. And that was the end of my brief meeting with him. He later rang me up and asked for further details about Edward Said, some of which I answered but brought the "telephone interview" to an abrupt end when it became obvious that the interlocutor was being less than forthcoming about his objectives. At no time, either during

interviews that Edward has written or conducted, bits and pieces which he quotes out of context. In doing so he presents a distorted version of the truth. One simple example is the article he cites in the *London Review of Books*, May 7th 1998, which he uses as evidence to corroborate Edward's so-called untruthfulness. He picks up the phrase, "I was born in Jerusalem and spent most of my formative years there . . ." and interprets it as a statement indicating that Edward is saying that he spent the first twelve years of his life in Jerusalem (3). Surely that is not what it says—'spent most of my formative years there' does not mean 'living continusously there'. In addition, the rest of the article is full of accounts of his childhood and schooling in Cairo and Lebanon as well as Palestine. Edward has never denied the fact that Cairo was his principal abode of residence. In an article published in *House and Garden* in 1987, he wrote, "We gave up Cairo in 1963 as a family resident in it for three decades, two parents and their five children" (20). There are so many misinterpretations, blatant errors and loopholes in the Weiner article that it is impossible in this personal assessment to expose them all. Is it really necessary to do so? Mr. Weiner's article has been dismissed as nonsense by anyone of any stature. Writers, critics, intellectuals have been quick to rise in Edward's defence and vigorously refute such accusations. Again, in *The Observer Review* of 29th August 1999, Ed Vulliamy writes:

> Among the first letters of solidarity and outrage to reach Said . . . were those from the leading intellectuals Israel Shahak and Dan Rabinonwitz, who is chairman of the Israeli Archaeological Association.
>
> Perhaps the most gratifying tribute to Said came from a respected critic with whom he had crossed academic and political swords. George Steiner said he had 'followed the matter' of Weiner's onslaught, but echoing Adorno's maxim, said: 'I speak about "My Homeland, the Text"—this is where my passport is, and this is where Edward Said's passport is also.' (2)

Also, my sister Hoda in a letter to the *Commentary* has written:

> Neither Edward Said's nor my reputation, needs defending, but, obviously, they need protecting from the

in size or impatience in the course of a very long day. (120)

I remember her well; short and tubby but continually on the move and, as Edward mentions, always wearing an anxious look: "My strongest memory of Aunt Nabiha is of her weary face and complainingly pathetic voice recounting the miseries of 'her' refugees" (118).

Much later Edward became the prominent and intellectual Arab/American voice of the Palestinian people and thus the bane of the Zionists. His obvious popularity, especially among the youth, who came in droves to listen to him so incensed certain factions amongst the Zionists that they would not hesitate to take a swipe at him whenever possible.

The latest attack has come in the shape of a vicious article in the September 1999 issue of *Commentary*, a small right wing magazine based in New York, whose principal donor, Mr. Michael Milken is, according to an article in *The Observer Review* on the 29th August 1999, "a 'junk-bond' king who was convicted and sentenced in 1991 for his part in a massive insider trading scandal." Briefly, the object of the article is clearly an attempt to destroy Edward's reputation and validity as one of the foremost exponents of the Palestinian cause, especially the rights of the refugees to return to their homeland. In a tedious, longwinded and repetitive ten page article—"Methinks the gentleman protests too much."—Justus Reid Weiner, the author of the article accuses Edward of being a liar. According to the article, Edward has lied about his schooling in Jerusalem, that he has never lived in Jerusalem, that he has never left Palestine as a refugee. In fact, Mr. Weiner clearly wants to deny the Saids any claim or right to Palestinian birth or identity. He seems to be rewriting Edward's life for him. This article was quickly seized upon by another right wing British newspaper, *The Daily Telegraph*. In their 21st August 1999 issue, there were screaming headlines: "The Deconstruction of Edward Said", "Past catches up with refugee from truth", "Palestinian exile Said 'falsified' life story". The articles summarised and paraphrased the *Commentary* article but with the reporters adding their own little nuggets of indictment and defamation—in true Schadenfreude fashion. I can only say that Mr. Weiner must have serious problems in interpreting the meaning of certain phrases and texts. He has extracted, from the many articles and

Edward's memory at night): "We made the long drive in complete silence right through the night" (25). We, all the Gindis, met the Saids in the stairwell of the house to bid them a very tearful 'goodbye' (I think the tears were shed by the Gindis, the Saids seemed in a state of suppressed excitement). The grownups spoke in low, hushed voices and we, the children intuitively felt that something very serious was going on. This feeling was augmented when Auntie Hilda gave my mother the key of their flat. This set the seal on our fears. They were not going to come back. Well, they did—but after a long while. However, that was not the end of the endless travelling to and from Palestine which continued until 1947. In addition, after 1943, Lebanon and Dhour el Shweir were where the Saids headed summer after summer.

In our subconscious we sensed that the Saids were happiest when in Palestine. This is substantiated by Edward's words in the memoir: "It was a place I took for granted, the country I was from, where family and friends existed (it seems so retrospectively) with unreflecting ease" (20-21). It was only much later when we all lived through the trauma of 1947/8, that we realised that the fall of Palestine which was humiliation and defeat for us Egyptians was for the Saids a crushing and cruel blow. From their point of view their country had become one vast desolation, themselves and their fellow Palestinians expelled from their homeland which, to their minds, was usurped by an enemy people. The disintegration of Palestine drew the young Saids into political life: "It was through Aunt Nabiha that I first experienced Palestine as history and cause in the anger and consternation I felt over the suffering of the refugees, those Others whom she brought into my life" (119). They were surrounded by close relatives who were working for the cause. Edward's account of his Auntie Nabiha's tireless work among the refugees is both poignant and comic:

> Added to the deafening street noise as I tried to enter her building were the cries, even the wails, of dozens of Palestinians crowded onto the staircase all the way to her flat's door, the elevator having been angrily switched off by her sulky, scandalised Sudanese doorman. There was the barest semblance of order in the pitching, heaving sea of people: she refused to let in more than one petitioner at a time, with the result that the crowd scarcely diminished

man to be admired. Unforgettable was his reaction to the catastrophe that befell them in 1952 when his establishment (a lifetime's work), The Standard Stationery Company, was burned down. We—my sister and I—were horrified, sure that the Saids were going to sink into penury. However, Mr. Said's granite-like exterior never crumbled. There were no audible complaints, no moaning. Their life continued as it was and true to character Mr. Said set to and "'All right Lampas' he was quoted by my mother as telling his old manager, 'let's roll up our sleeves' . . . 'and begin again.' And so they did" (242). A lasting and recurring memory I have of Mr. Said is his coming down the stairs from their flat on the fifth floor to ours on the second, dressed as Santa Claus. He was exuding geniality and jollity, distributing gifts and patting children on their heads. Unfortunately, my youngest sister, a toddler then, took one look at him and set up a non-stop scream that did not cease until—poor man—he had to leave the party and our home. Did she, I wonder, realise that this Santa Claus was out of character and therefore confirming Edward's portrait of him? But for me Mr. Said was these two persons in one; taciturn and aloof but also the kindly, smiling Santa Claus figure. You could rely on him to produce a wonderful surprise at Christmas time, a most magical party trick, that would make us exclaim and clap our hands with delight. He would never fail us. And he never failed Edward. Edward is, I think, what he is now partly due to the precepts his father instilled in him, harsh though they may have seemed to him at the time, ". . . by biding my time within his regime, I somehow managed to connect the strengths of his basic lessons to my own abilities" (12).

The overriding impression and memory that takes precedence over others is the constant movement of the Saids. They were always on the move whilst we seemed to be rooted in Egypt. True, my father was often at the farm but except for one momentous trip abroad, and odd trips within Egypt, we never went anywhere. There would be long trips to 'Palestine' and to 'Jerusalem', places spoken of not only with great excitement and anticipation but also as familiar places not as exotic—once in a lifetime destinations. At that time this would mean nothing to us except that we would be excluded from what seemed to be a treat and that we would be losing our playmates for a long time. To this day my mother, sister and I remember 1942, the year of Alamein. The Saids were leaving and leaving for good. They were going to Palestine and we would never see them again. The war and distance would separate us. They were to start their trip at dawn (in

Ladies' Sheaffer fountain pen, the last of which my mother uses to this day.

Mr. Said, as we called him was a more remote inaccessible figure, "William A. Said . . . had quite abruptly turned sober pioneer, hardworking and successful business man, and Protestant, a resident first of Jerusalem then of Cairo" (10-11). Although away at work for many hours his presence as 'pater familias' was very much in evidence. His rather dour and reticent expression would break into a radiant smile whenever he met us in the lift or in the stairwell. Often a joke would be cracked and some light banter exchanged—perhaps because we were girls—usually concerning school or piano lessons. However, it was obvious to us, as children, that Mr. Said was the 'strict' type. He brooked no disobedience and ruled his family with an iron will—well, all fathers were like that, in our experience. Consequently, Edward's portrayal of his father in the memoir, seemingly harsh, comes as no surprise:

> . . . my father came to represent a devastating combination of power and authority, rationalistic discipline, and repressed emotions; and all this, I later realized, has impinged on me my whole life, with some good, but also some inhibiting and even debilitating effects. (12)

The repressive, punishing regimen inflicted on the young Edward reflected the great love Mr. Said had for his son and the desire that he develops into an exemplary being both physically—his father insisted that he wear a kind of corset to keep his back straight—(64), culturally, intellectually and morally. Mr. Said loved his children unequivocally and gave them, Edward especially, opportunities very few children of our age had. It was not a question of a luxurious and privileged life but the chance to travel, to be educated abroad, to go to the Opera, to attend concerts given by world famous orchestras—in fact the best Cairo offered by way of cultural activities during the period of the forties and early fifties. True, Mr. Said epitomised the man for whom the Protestant work ethic was central to his life and as we read in the memoir—expected it of others, ". . . his relentless insistence on doing something useful, getting things done, 'never giving up,' more or less all the time" (12). His personality appeared to be intrepid, unyielding and nobly defiant in face of hardship. In fact a

Edward. Yes he was treated differently but not at all in the way I had imagined it to be. Instead of preferential treatment and the indulging of his every whim, he was subjected to a rigorous punishing almost repressive regime—instead of being a mollycoddled only son, he felt himself a victim or even a martyr of his parents' investment in him as only son and the eldest:

> What I cannot completely forgive, though, is that the contest over my body, and his [father] administering of reforms and physical punishment, instilled a deep sense of generalized fear in me, which I have spent most of my life trying to overcome. I still sometimes think of myself as a coward, with some gigantic lurking disaster waiting to overtake me for sins I have committed and will soon be punished for. (66)

Edward's portrait of his parents—as he saw them—is a triumph. His mother was indeed beautiful. "She represented herself to me as an uncomplicated, gifted, loving and beautiful young woman" (13). I remember, especially the high cheekbones, lovely skin and rounded arms. She always wore original and striking pieces of jewellery. As a child, I remember her as being an affectionate woman, lovingly squeezing her children's arms and hugging them. She was ambitious for them and extremely proud of them. And contrary to what Edward writes: "Suddenly she said, 'My children have all been a disappointment to me. All of them'" (56), her children were never a disappointment to her. Quite the opposite, she would enumerate to my mother—much to our discomfiture—their various accomplishments of academic achievements all of which were absolutely true. Auntie Hilda, as we called her, meticulously watched over every detail of each of her children's lives from the food they ate to the extra curricular activities she made them undertake. 'It's all for your own good' she would say as indeed said all our mothers. She was energetic and restless. ". . . my mother was energy itself" (60)—could do a million things at one time and would expect the same from others. Many was the time when 'Am Sayed, their cook, would throw up his hands in despair and exclaim: "But Sayed has only got two hands." It became a standing joke in our two families. She was a wonderful cook and a hospitable hostess. She was loving and generous. Every Christmas she would give my mother the latest and the most elegant

patronage or bullying . . . . Good decent nationalism. (Personal letter, March 27, 1988)

As a child, I sensed that Edward was never really part of us. There was no doubt in my mind that he lived a life separate from us; coddled, spoilt and adored in true Middle Eastern fashion by his parents and relatives. Being the only boy and the eldest son, he was in the Arab context—someone 'special'—to be treated differently and separately, in fact to be treated like the prince he was named after. It was also apparent that he was the particular favourite of his frightening martinet of an aunt, the dragon Miss Badr, "Melia didn't seem overly attentive to my sisters, but she doted on me" (15). Her grim forbidding expression would soften into a smile as she would single him out to lavish her attention on him—ignoring the rest of us. She would tell my mother, 'maskeen Edward' (poor Edward) 'one boy among four girls'. My mother's sage and prophetic rejoinder was 'Don't worry about him, he's more than equal to the lot of them.' All this, I remember, made me furious, especially as we were a family of girls (two and then in 1948 three) and I wondered whether we were inferior in some way and whether my father was pitied for fathering only girls.

Consequently, I thought that whenever Edward did not play with us—or wouldn't play with us—it was because we were 'only girls' and he had a higher calling to follow. Whenever he did play with us, in our beloved and almost our private Grotto Gardens, he would have to be in command. A visit to the Circus meant the recreation of himself as ringmaster—complete with whip—and we girls would have to play the part of the of the obedient horses trotting round the ring, changing step at each crack of the whip. He would invade our favourite rock, ". . . artificially made rock formations . . ." (22) which we called 'our castle' and before we knew it he would bound up to the highest point and shout, 'I'm the king of the castle and you're the dirty rascals.' In vain would we protest. The only one who wouldn't obey him was my sister Hoda. To this day Edward remembers this. In hindsight, I have often wondered whether Edward's triumphant cry, 'I'm the king of the castle' was his way, through play acting and pretence, of turning the tables on the British by using their own 'colonial expression.'

Fifty years later—when reading the memoir—I was to be enlightened on this sense of separateness that seemed to surround

precious memories: we lived in the same building, played in the same garden, had the same piano teacher, took riding lessons at the same riding school, cycled all over Zamalek, (parts of which were a wilderness and our own private playground), were in fear of 'the mad red-haired Turkish lady'—a figment of our imagination—whom we were convinced was stalking us in the Grotto Gardens—we also "loitered" in the street and were duly punished, we also were in fear of the drunken bully Mr. Bullen, our headmistress's husband, whose round red fat face looming over the banisters would make us scurry away in fright: "I was instantly frightened of this large, red-faced, sandy-haired and silent Englishman" (41). Whereas, Edward, as we read in the memoir, hated the school and rebelled against the whole system, I, for one loved it. I longed for approval and praise from the powers that be. I would be mortified if I were not chosen to be among those who would dance around the Maypole weaving the coloured ribbons into an intricate pattern. I wanted to belong. Edward did not:

> GPS gave me my first experience of an organized system set up as a colonial business by the British. The atmosphere was one of unquestioning assent framed with hateful servility by teachers and students alike. (420)

On the rare occasions, when he joined us (the girls) as we 'loitered' home from school, he would be always railing against something or someone, or muttering some invective. I had no idea what he was going on about. Obviously from an early age Edward was chafing against the trappings of British colonialism, rebelling against geographical centres of empire—but in those days his was a lone voice, an alien voice. Were the seeds of his ground-breaking theories that were to bear fruit in *Orientalism* being planted then in his early colonial schooldays? In the same 1988 letter to my family, (previously mentioned), Edward remembered an incident in 1960 when the Saids were entertaining an American diplomat to dinner, "such pushiness and vulgarity". To Edward's satisfaction, he was suitably put down by my father who:

> . . . shortly dismantled the loud and flimsy Cortada, explaining to him (somewhat provocatively to be sure) why Egypt needn't necessarily accept American advice,

Place mirrors his personality: tempestuous, forceful, uncompromisingly outspoken to the point of rudeness, relentlessly restless, theatrical and always very funny. It is this last quality which, to me, lightens the Proustian solemnity and makes the memoir so readable and accessible. He is able to subvert a serious encounter or situation and turn it into an almost comic one. This is how he describes one of the boys at his preparatory school, a bully:

> My particular bane was David Ades, a boy two or three years older than me. Dark and muscular, he was ruthlessly focused on my pens, my pencil box, my sandwiches and sweets which he wanted for himself, and was fearsomely challenging to everything I was or did. He didn't like my sweaters; he thought my socks were too short; he hated the look on my face; he disapproved of my way of talking. (*Out Of Place*, 40)

We, the Gindis, seem to have known the Saids for ever. In a letter written to our family in 1989 on the occasion of my father's death, Edward wrote, ". . . I have gone over in my mind how much you, the Gindys, meant to me growing up as your neighbours these many years ago. I certainly always thought of you as our Cairo family and still do . . . ." It was through the formidable and legendary Miss Badr (Auntie Melia to the Saids) that we got together. She was the stern taskmistress of the American College for Girls in Cairo. Generations of students have stood in mortal dread of her. My mother was one. Thus when Miss Badr suggested (in the late 1930s or early 1940s) that my mother visit her niece,—". . . Melia introduced the couple to various friends of hers, mostly Copts and Syrians . . . whose daughters were her students" (15)—who had recently arrived to Cairo with her young family and was living in the street parallel to us in Zamalek, she lost no time in obeying her. Thus began a friendship that started over half a century ago—and continues.

Soon after my mother's visit, the Saids moved to our building. At that time the Said children were only three, Edward, Rosy and Jeannie but by the mid to late forties they would be five: one boy and four girls. Edward was the eldest. However, as the three older Saids and the two of us Gindis were about the same age, we were constantly in contact with each other. In fact the Said girls and we became almost inseparable. We—indeed, all five of us—have many shared and

On the Margins of a Memoir: A Personal Reading of Said's *Out of Place*

Nadia Gindi

A multitude of feelings and sensations assailed me while reading or rather devouring Edward's riveting, intensely personal memoir *Out of Place*, the story of his life from birth to graduation from Harvard University. Feelings inordinately difficult to express or tidily compartmentalise in the recesses of one's mind! Feelings jostling with one another to gain supremacy: sheer pleasure in the recognition of shared memories, amazement that—unknown to us—Edward was having a private struggle with a persona that was fighting to emerge, admiration for his painful honesty, neither sparing himself nor his family his excruciating scrutiny, applause at his victory in the fight for self-identity. But more than all this, the satisfaction of knowing that with all his fame, "Said is one of the leading literary theorists of our century . . ." writes Ed Vulliamy in *The Observer Review*, August 29, 1999—he remains the same Edward, our good friend and our erstwhile neighbour (2).

Reading the memoir was re-entering the world of my childhood. It comes vividly to life through the writing. However, there are many aspects of the memoir I shall not touch upon. For example, his American experience, his musical gift and other areas. This essay is solely concerned with my personal reaction to Edward's early memories. Most of Edward's readers are familiar with the intellectual academic, the analytic critic, and the political essayist. He is the author of countless learned tomes bearing seminal concepts that have reversed students' and scholars' perception of East and West. However, he often uses language so complex that it is, sometimes, impossible to read. The exact opposite is the quality of his writing in the memoir. This is marked by a freshness and lightness of touch, a swiftness of narrative, a readiness to entertain and evoke laughter, a discourse that recreates and reflects his multilingual background. The prose bristles with personal passion: it breathes Edward—those of us who have known Edward since his childhood would agree that *Out of*

My loved one's hair is tangled
like a tumble weed, soft as down.
My gazelle and the music in her walk.
My freckled wonder. My apricot.
Maybe these are the heart's cymbals that guide its trance:
Rouhi. Hayati, Nour Ayami.
Maybe to say "I love you" in another language
is not to love you at all.
Hear me say it, *Habibti.*
I say: *N'hibik.*

reminders there is no future. This is what makes poetry capable of shaping the ideals for what we want to be as people and what we want the world to be. It is the removal of a pain that has occurred or a pain we are afraid will occur. It is saying what we know and retrieving what we forgot, or discovering a new knowledge that was not there before we looked for it.

In poetry honesty is a primary requirement. I don't mean confessional poetry by that, but a solicitous attitude toward the reader, and certainly not the hunger for gossip that has clutched this nation in its slimy grasp. My writing in English, a language I adopted, and my involvement in translating Arabic poetry, bring this home to me repeatedly. In either case, there is no reliance on convention, no shared tradition that allows for half thoughts, for winks of mutual understanding. The language is tenuous and fragile, and the reader is at best curious. It is not worth it trying to please any one. What will stand out, and what will ultimately satisfy, is the honest effort, the poem that sends its author to the library, the one that makes its writer curious and even slightly amazed. Here the mind follows a phrase, an idea, coaxes it, interrogates it, until it leads to a new map, until it reaches the truth of its meaning.

Poetry as living, and living as poetry, are then this rigorous attempt to understand the world, present, past, and future, and to understand the self in the world, in its maturity and youth, in its solitude and in its interaction with others. The self facing the mountain, the self and the ceaseless ebb of time. Tell me what you know truthfully, and I tell you what I know truthfully. In any language, at any time, any place. The thought in the feeling. The truth in the song.

IV. Echo & Elixir

Maybe love is a walk to astonishment.
Or a ship stranded on the shore of oblivion.
The infinity in the atom,
the treasures found in a word from long ago,
now retrieved,
and the mind's chamber so luminous
it sees nothing but you.
Soul of my heart and my eyes' lanterns.

Between the histories of my students and the history drawn on the map, my heart, imagination, and my thoughts linger. Both are far from me. Yet I live with both, no matter how the present itself seems distant. The class begins and we introduce ourselves. It is amazing how small we see ourselves, how disjointed and alone. What binds me to these people? I ask myself. The news of their economy, their politics, their festive moments and sorrows seem far from me. How many cities have I lived in where I never read the local newspaper, never knew the name of the mayor, never knew what made a mass of people coexist, and even grow to admire or detest each other. One city after another, one morning after another, coffee cup after coffee cup. What I know about a place no longer has the curiosity of the tourist, or the traveler. My knowledge of cities is a way to read the landscape and the faces, and to tie the future with an element of sequence and consequence. I read the history and the present of this land in the same way I read a map—so that I do not get lost.

But we are now in class talking about poetry as if poetry is capable of filling the historical, political, social, and psychological gaps between us. The truth of the matter is I distrust anyone who says poetry can always gather us, and I distrust anyone who says it can't. In the end, I believe in the importance of the attempt, its necessity. And I believe that poetry is in the attempt.

In the now empty and decaying tobacco warehouses here in Lynchburg, who knows and who remembers those who visited here and those who died here? The history of the city, as presented by its historians, begins with this sentence: "First came the buffalo, and the elk and otter. Then came the Monocan Indians." None of them remains. But we have reminders. The powerful summer showers, and the snow piled on the slanted roofs. Across my window a security guard paces, small clouds of cigarette smoke blowing from his mouth. He is a reincarnation of a soldier long ago, a rifle strapped to his shoulder, pacing the tobacco warehouses after they were turned into munition stores during the Civil War. And the African women on the TV news beating their wash on stones; they are imaginative descendants of the slave women by the James River who beat their masters' wash on stones just a few miles from here.

And what can bridge these gaps other than poetry? Those moments exist in our phrases as we form our thoughts. The faces I describe to you, and the lives I conjure live in our poetic imagination. They live in the words I now send your way. Poetry tells us, without

were freed and their descendants founded their neighborhood on the remains of rich merchants' homes. Long after they left the town altogether heading North, as the South began a slumber that can still be detected on the faces of this region where I have lived for twelve of my twenty American years.

The students in the class I teach here, by the sheer looks of their faces, point to the history of this city and its past. The young man with the long hair carries in these strands not only the history of the hippies' recent commotion, but the history of the pioneers—Davie Crockett and his fur cap, the white settlers who lived in the woods learning the Indians' hunting ways and hunting down Indians—the pioneers who disliked slaves and masters, who loved fresh air, and feared God only because they feared the dark. Another student, polite, and quiet. Her face evokes the heritage of rich southern families; merchants of cotton and tobacco who longed for aristocratic ways. She is shy, this young woman, and her future worries me. Another quiet young woman, her Mediterranean features suggest another history that began when the city shifted to industry with the cigarette makers of Green Slave, Ruby, My Sweet Heart, and Spanish Queen; the iron foundries that smelted the ore from nearby mines, the shoe factories that employed a third of the population; B & W makers of the doomed nuclear reactor at Three Mile Island; and General Electric that could afford to come and leave because of low wages and weak labor unions. I see in her face the distance she has crossed alone away from her grandparents and their old world and settled identities. And there is the smiling young woman, her round face with its green eyes of the China sea. An Amerasian, she is another history that is still with us. American imperialism abroad, the technology plants here, cellular phones, and computer networking systems. New families with Northern and Midwestern accents, and twangs, inflection, and timbres from languages across the globe. New knowledge, and houses of compressed wood built and torn in no time at all.

I enter the classroom and I see a map of the Middle East drawn to depict the political geography of the Old Testament. There is Madian, the Gulf of Ilat, Judea, Samaria, Canaan, and the Sea of Galilee, ancient names of extinct cities now evoked to strip hundreds of villages of their Arab names. There the Nile and its delta, before Alexander, before my countryman Kalimakas, before Cairo, the city I love most. Patches of empty land full of the graves of ancient prophets, and the dead of recent wars.

speak in all the languages of the world
for years and years we argue about alternate routes
the future, the exorbitant fares.

III. Letter from Lynchburg

I write you from a small college in Virginia where I was invited to teach a course on writing poetry. The college is in a small city with a history piled on top of itself—golden ages of opportunity and enormous wealth created by outsiders, and periods of slowness and recession ensuing when the outsiders left. Like many small cities, it is mercilessly at the whim of a bigger world. The city's name, evoking Billie Holiday's strange fruit, is like a bad pun no southern city would envy. In fact, the story of the name is older than the phenomenon of lynching and bespeaks a gentler dispossession; it refers to the name of a Quaker, who resorted to the ferry business because he was opposed to slavery on religious grounds. Lynch was also opposed to slavery for personal reasons. His father, Charles, had arrived here as an indentured servant held in a long humiliating bondage. The ferry turned out to be the real catalyst for the town's development and growth. And the lessons are in some ways clear: Some lives choose to depend on oppressing others; other lives thrive by reaching out. Luckily, and I believe this is always true in the end, those who reach out prevail. The story also affirms what I learned in my economics classes. Cities are built where 'man' has to change his means of transport, at the spot where he has to get off his horse and walk, or swim or float or sail. And herein lies the paradox that cities and individual lives share: We settle where we are supposed to cross, spend lifetimes where we were supposed to stay only a short while.

Before the civil war and after, Lynchburg was considered one of the richest towns in the country, a center for initial gathering of tobacco where at the beginning of summer farmers sailed their flat boats on the James River. At the docks slaves emptied those boats placing the bales in huge cylindrical containers called 'hogsheads' and rolled them to warehouses built from the wood of virgin forests where the tobacco was auctioned and shipped to buyers all over the planet. In those hot humid days fragrances mixed, the fresh cut tobacco, the wood, the river, and the sweat of masters and slaves. These are the smell of this city's history and they clung to it long after the slaves

how long have you been with us
And they speak to me in Italian
and I say I was cradled a month's walk from here
I lay swaddled with this same sand on my lips
I tell them about camps in the desert
wives and daughters dying, camels frothing disease
and the desert stretching like a sea
but I am never believed
I tell them my songs are caravans
loaded with ostrich feathers and tiger skins
I read them poems reeking with angels
and slaves and the sting of frankincense
And they say your Arabic is very very good
how long have you been with us
All my life but I am never believed
Then they speak to me in French
and I say Djamila, Leopold and Stanley
I say baskets of severed hands and feet
I say the horror, battles of Algiers
but I'm never believed
And they speak to me in English
and I say Lucknow, Arbenz. I say indigo
Salvador, Hiroshima, continents soaked in tea
Then I play the drum beat of customs stamps
I invoke Mrs. Cummings, U.S. consul in Athens
and I say stop lying to me and I say
Welcome back to the United States
and say Ishi, Custer, Wounded Knee
And Cairo's taxi drivers tell me your Arabic
is really good. How long have you been with us?
I say my first name is little lion
my last name is broken branch
I say O happiness uncontainable
O fields greening in March
And I say I'm sad and tired and I'm drunk
with the truth. But I'm never believed
Then we go through World Bank congestion
gritty air and winding streets crowded
with Coca Cola and the sunken faces of the poor
And when we arrive Cairo's taxi drivers and I

the borrowed language. Attempting to convey the more complicated and more specific aspects of one's culture with a spirit of rigor and accuracy can forge new ways of thinking by the sheer freshness of the new phrases. Throughout literature, one will find that such acts of translation have played catalytic roles in emergence of many literary practices.

Yet again, as Plaatje's career demonstrates, such cultural trafficking should not go in one direction. Translating in court he had to navigate between three or four languages making sure everyone understood the proceedings in his or her language. In addition to his books in English, Plaatje also translated numerous works, particularly Shakespeare's, to his native Tswana. Writing in another language may be not simply be a matter of choice. Making one's output somehow available in one's native language is necessary for a sense of artistic purpose and personal wholeness. It makes the uncontainable self range within a wide, expansive world and not seem to drift endlessly from its birthplace.

II. Echo & Elixir

Cairo's taxi drivers speak to me in English
I answer and they say your Arabic is good
How long have you been with us? All my life
I tell them, but I am never believed
They speak to me in Farsi
They speak to me in Greek
All my life, I answer, but I am never believed.
So I tell them mountains of gold and silver
ghost ships sailing the Sargasso Sea
And they speak to me in Spanish
and I say Morisocos and Alhambra
I say Jews rescued by Ottoman boats
And they speak to me in Portuguese
All my life I tell them but I am never believed
I say coffee, cocoa, Indians, poisoned spears
I say Alfonso king of Biakongo writing
Manuel III to free his enslaved sons
and the taxi drivers of Cairo tell me
your Arabic is surprisingly good

contends against him, is tantamount to calling his sovereign lord King Edward the Seventh—who God preserve—a liar." Good translators understood the colonial subject's subordinated position and made "use of their own knowledge of the circumstances [to] add such missing links not expressed by the witness."

I convey this information because I believe it is important for a postcolonial writer to keep this history of the interaction with colonial language in mind no matter where he or she is writing. The defendants, these ancestors of ours, are only four or five generations in the past. While the power configuration with colonialism is different now, and even though that colonial language may have become our language—sometimes the only one—the fact remains that we are living in translation just like Plaatje's defendants. Postcolonial writing in English generally assumes the existence of another language whether the author makes the presence of that ghost language felt or not. When the postcolonial writer uses English or French he or she is not writing from point zero. Rather she or he is inscribing on a palimpsest of his native language.

Translation as a paradigm for postcolonial literature can be very useful for approaching the subject whether as a creative writer or a critic. As Plaatje pointed out, conveyance has its consequences. And inaccurate portrayals are acts of bad translation. By "inaccurate" I do not mean negative or critical. However, in the presence of another language, the writer may slack or simplify one's self or one's cultural background. Thinking as a translator, the postcolonial writer using another language should, as Plaatje suggests, use his "knowledge of circumstances" and add "missing links." One, either as writer or critic, needs to be aware that a complicated act of transmission is taking place and approach the material with great attention to nuance. Postcolonial texts in European languages, as acts of translations, sometimes do justice to the world they depict; but sometimes come short, and sometimes find innovative solutions to express certain complexities.

Living in translation, while it carries responsibility with it, does open all kinds of avenues for creative use of the language. At times, early postcolonial writers used literal translation to add "local color." Many Indian and African writers in English have tended to limit literal translation to proverbs and folktales thus unwittingly emphasizing their cultures' primitivism. However, taken seriously, literal translation of one's native language can invigorate one's use of

play. If literature in general implies peculiar uses of language, this demand needs to be fulfilled much more by writers using a language outside its main realms. Works such as Tutuola's *Palm Wine Drinkard*, Achebe's *Things Fall Apart*, and Walcott's poetry, are successful because of the liberties they take with the language. English did not make any demands on them; they wielded it any way they pleased. Herein lies their success, and Ghose's lack of it.

*

I am thinking of Sol Plaatje, author of *Muhodi*, Africa's first novel in English published in 1930. Also the author of books, *Mafeking Diary*, a war eye-witness account, and *Native Life in South Africa*, Plaatje worked primarily in journalism through which he wrote tirelessly articulating a vision of justice and racial cooperation to forestall the violence he foresaw in his native land. Born in 1876, Plaatje was a pioneer in the history of the South African Black press and a leading founder of the South African Native National Congress, later known as the African National Congress. For many years he worked as a translator in the colonial court system, and was instrumental in preserving the Tswana language and its literature. At his death in 1932, Plaatje left behind a large correspondence, many reports submitted to government commissions, and numerous speeches in which he combined his political passions and literary skills.

As an interpreter in the British court system (he spoke several African languages in addition to Dutch and German), Plaatje was fully aware that the "administration of justice in South Africa is something different from the same thing in Europe, where judge, plaintiff, defendant, counsel and witnesses all speak the same language." The colonial court system was inconsistent and miserly about the use of translation. This was a serious matter for Plaatje. Without adequate translation, African defendants' lives hung in the balance according to how their words or the courts were interpreted. For Plaatje, good translators were essential for justice in a multilingual society. Judges who were not linguists, he felt, could not adjudicate fairly. Linguistic expertise was necessary to lessen the weight the colonial language exerted on the colonial subjects. Plaatje explains that when an African defendant was asked if he were guilty, he usually gave a long answer in his own defense that said neither Yes nor No. He adds: "What the prisoner really meant is that he is 'not guilty'; but his notion . . . is that to say so in two words in reply to a charge in which the British crown

deeply entrenched and isolating nostalgia.

Ghose's attachment to England is psychologically unique. His sense of unbridgeable distance from his beloved England is no longer applicable to us today, at least not in the same way, and not for the same reasons. Ghose's case, however, points to a language's inability to thrive outside its borders. The English used in India at his time was a totally borrowed language. The Indians who spoke it, living as they were under an intolerant colonial administration, were much more focused on correct mimicry of proper English than on forging their own independent forms of expression in the language. While mimicry, as Homi Bhabha notes, has the potential for menace, this aspect was not exploited. The mimicry Ghose practiced was of an assimilative type whose practitioners acknowledged their inferiority and subordination. Like other forms of imported products, the importers lagged behind, and waited for the language to come their way to use it. During the Victorian era, before the advent of free verse, the gap between English poetry and its colonial imitators was, at least formally, narrow. Modernism, which must have seemed like a shock to Indian poets writing in English, basically shut down the business of Indian poetry in English for a good four decades. With Pound, Eliot, H.D. and the War poets it was impossible to write the genteel lyric or the unperturbed classically inspired epic that Ghose aimed for. William Carlos Williams said that with (his version) of Modernism "Noble" became "No Bull!" I doubt if Ghose could have understood that in India. But while in England, as the poem "London" clearly shows, Ghose had already begun to see the limitations of Romanticism and to express dissatisfaction with it. The Wordsworthian appreciation of nature seemed to him an austere, exclusive, and self-righteous stance that not everyone can invoke. At the time, he was within a milieu that used the language freely and that attempted to dictate the terms of composition—not have those terms be dictated.

This boldness is what distinguishes any cultural center in any of the arts. Artistic vitality emerges from both a sense of ambition and a realization that one's surroundings and perceptions are central and worthy of representation. In terms of perception, it means that the work of art, whether of a realistic or symbolic representation, takes its genesis from one's immediate experience and surroundings. In terms of language, it means that the text has to acknowledge the language one hears and uses, accepting its quirks, innovativeness, and sense of

Ghose alters the legend, minimizing the powers of the gods and introducing more modern themes. His version displaces many of the Hindu norms and precepts that the original version attempts to convey.

Ghose's last attempt at the long poem, was entitled "Adam Alarmed in Paradise." The poem was written in response to the devastation and spiritual crisis of the first world war. Yet as Adam, the English protagonist, rediscovers Christ in the Himalayas. India, its people and culture, the colonial situation, and the scramble for territories and markets that instigated the war have no bearing whatsoever on the poem. The poem was clearly not addressed to an Indian audience, not even an Anglo-Indian one. It was an attempt to respond to a horror that the author encountered from a great distance, a crisis he clearly could not fully appreciate, and therein lies the poem's failure.

This denial of India is consistent in Ghose's other works. In an elegiac sequence written to his wife, he never mentions India, never draws on Indian locale, custom, language, symbols, or landscape. Nor does he mention his wife's name, preferring to call the sequences "Immortal Eve." The poems are set in a generic romantic landscape that draws heavily on the poet's memory of England.

Ghose's interesting work occurred in his early years in England. In several of the poems the poet is engaged in a negotiation with polarities, finding himself repeatedly torn between two opposing worlds. In the poem "London," the poet is torn between an old love for nature and the excitement and human company in the the urban world. He writes the poem after having chosen the urban world, but the city's feature attraction for the poet is not only as a place of connection with others. There is a subtle reference to the poet's life in England—an Indian who is in love with London and her people—who finds himself a "weary," "lone spirit" longing for human connection and unable to achieve it. He attempts to resolve this sense of isolation by heading to his native India, which he calls in another poem "that far south." In that poem, called "Home Thoughts," the poet is aware that his return will be painful, and that it will take time for him to find peace. He resolves to begin shaping from his positive experiences in England a vision of his future at home. Yet he ends the poem believing he is not likely to keep constant to his resolution. The "truth" which he just reminded himself of, his "sighs would fain unlearn." The poet clearly anticipated his pining for England and his

trappings. At best they are forming new mutations of Negritude.

I think it is very proper to aim widely, to address the center. But the path the translingual writer takes—the course of hybridity—is full of compromises, some of them necessary, some immensely useful. However, writing from a postcolonial perspective, I think no agency can be shaped without keeping a cold eye fixed on one's marginalization.

I am thinking of Manmohan Ghose, also born to an elite Bengali family, in 1869. When Manmohan was ten, he along with his two brothers Kumar and Aurobindo (known later as the poet pundit Sri Aurobindo) were sent to England to study. In 1890 at Cambridge, Ghose and three English young poets published an anthology of their verse that received favorable reviews, including one from Oscar Wilde who commended Ghose for his quick "Oriental mind." By then Ghose had established a reputation as a young poet of promise, and was hoping to pursue a literary career in England. Without any real associations with his native land, he thought of himself as "four fifths Englishman." When his attempts to acquire a post in the British Civil Service failed, he returned to Calcutta in 1893, having lost most of his native Bengali. At home he quickly began to feel like an "exile," and from there on considered himself "denationalized" in a marked contrast to his two brothers who went on to lead militant nationalist movements. Ghose began teaching English literature and made a career of it. He married a woman who hardly spoke English. I see him gazing at the books of classical art reproductions he adored, evoking the Greco-Roman myths that so moved him, totally oblivious of India's legions of gods. Ghose pined for England most of his time in India. His last and closest attempt to return to London failed when the English bank where he held his life's savings went bankrupt. Almost blind, he died a broken man in 1924 at the age of 54.

Noted for his lyrical touch, Ghose focused most of his energy on epic poems he never completed. For sixteen years he worked on a tale of the Greek legend of Perseus; he was attracted to this myth because it was foretold that his story would be written by a poet from the East. Ghose's *Perseus the Gorgon Slayer* is full of layered allusions and similes, but so laden is the poem with Victorian bombast, convoluted diction, and grammatical dismembering that it is hardly readable. His incomplete play *Nollo and Damayanti*, written in Shakespearean language, is taken from the *Mahabharata*. Like Dutt,

These are valid questions. But they can become mere rhetorical postures that end debate rather than create openings for discussions. These questions can take a vociferous turn in the Arab world because at the nationalist level we have particularly strong attachments to our language, and at a deep-structural religious level we still adhere to the spiritual superiority of Arabic. Be that as it may, Dutt's case is suggestive precisely because writing in another language is sometimes the only way to pose certain questions or take certain attitudes. Languages are rationales and when we use them we think along the grooves they make for us by the force of their histories and their intellectual output. They can lead us to paths we have not traveled before, not because of a necessarily unavoidable ideological logic, but rather by the sheer reality of their irrational technicalities and their random signification and metaphorical formations. Roman Jakobson has reportedly said that one can say anything in any language, but some languages force one to say certain things in a certain way. That "certain way," I am convinced, can make all the difference. Thinking in another language can be useful. And the so-called acts of cultural betrayal can be allegories of the cave, revelations, epiphanies.

But—and here is the other side of the cliff—epiphanies for whom? Dutt's case demonstrated a long time ago, and the writing of many postcolonial writers still demonstrates, that writing in another (meaning European) language limits one's audience to the advantaged classes of one's culture, many of whom want to have writers as tokens of achievement but do not bother to digest the criticism these writers pose. If Arabs who write in English or French now wonder about audience, we can only imagine the limited scope Dutt saw for herself during the Raj's golden age. The more palpable current process of globalization, and the existence of cosmopolitan audiences all over the world—who Arab writers think understand them—do not provide the answer. The global cultural current, we must concur, has been a largely one-way stream for a long time. The exoticizing aspects that developed through orientalism to assure hegemony of colonized lands and peoples are the same traps used now to commodify Arab or Eastern cultural products. Unfortunately, very few postcolonial writers living abroad have managed to present their cultures without the veneer of exoticism. Like Dutt who vacillated between a romantic adoration of her country's spirituality and an Enlightenment assessment of it as irrational, many postcolonial writers seem unable, when writing in English or French, to escape those sensationalistic

Dutt's accomplishments are quite extraordinary. She wrote a volume of English translations of modern French poetry, a novel in French, an unfinished novel in English, and *Ballads and Legends of Hindustan*, a retelling of Hindu legends in English ballad form.

The French novel, *Le Journal de Mademoiselle d'Arvers*, is an imitation of a French romance novel, set in France in the 1860s and written in the form of a diary with an all-French cast of characters. In her English novel *Bianca the Spanish Maiden*, Toru creates a heroine modeled on herself, a dark haired, tan skinned woman at the edge of European racial acceptability. While clearly obsessed with passing as a European, Dutt seems to have been keenly aware, that despite mastery of French and English and great familiarity with western culture at large, she was "the same but not quite"— neither in India nor in Europe. She could hardly read Bengali and only began to immerse herself in her native culture when a return to England seemed unlikely. Clearly, her acquisition of European culture so early in the cultural divide between East and West kept her unsettled at home.

Dutt's most important book is her *Ancient Ballads of Hindustan*. In this volume which she wrote as a result of beginning a serious study of Sanskrit, she renders various Hindu legends in English ballad form and concludes the work with several of her own poems. While in her translations of French poetry Toru attempted to remain true to the originals, in these Indian ballads, she completely retells the ancient lays, altering their narrative lines and their thematic concerns to suit her contemporaneous social and philosophical struggles. Outlining a vision of India that stems from her hybrid mind-set, she foresees her nation as democratic, monotheistic, and reliant on her spiritual richness rather than Europe's science. In other poems she waves an indignant dismissal at the original Sanskrit tales and goes on to give interpretations of them that belie the contradictions between her liberal secular leanings and her Christian faith.

The discrepancies between the book's assigned responsibility as a transmittal of Indian culture to the West and the poet's own probings raises legitimate questions. What could be the purpose of this interrogation of a Hindu legend, and who is the audience for such a reassessment of the poet's native culture? Was Dutt committing an act of cultural betrayal? Is this betrayal inherent in the process of writing in another language, and in the language of the colonizer at that?

Four Uneasy Pieces

Khaled Mattawa

I. Forerunners

They are an ancestry I found
among rows of dusty shelves
on yellowed sheets of fading print
I see their eyes strain
and their ears listen
for an impossible music
their hearts seeking shelter
among borrowed passions
They tell me of souls raging
within them, crazed rivers
longing to be contained
They show me the brittle words
they were given, the rigid rules
They tell me of their austere hope
And in the distance, they point
to the thin line of redemption
they hoped to attain
I hold their labors, thin and light
as if written on air
Touching their desire I sense
the victory in their blind thrashings
No wasted lives here. No waste.

I am thinking of Toru Dutt, India's first established poet in English. Born in 1856 to a prominent Calcutta family that converted to Christianity, Dutt spent several years in France and England. At 18, she and her family returned to India. It was during these last three years of her life that Toru produced her work. She died of tuberculosis at the age of twenty-one in 1877. For such a young person, Toru

Notes

[1] Olivier Todd, *Albert Camus: une vie* (Paris: Gallimard, 1966) 614.

[2] Waguih Ghali, *Beer in the Snooker Club* (London: Penguin, 1968) 48. First published in 1964.

[3] 'School' here means from primary to matriculation level.

[4] Soraya Antonius, "Fighting on Two Fronts: Conversations with Palestinian Women," *Journal of Palestine Studies* III: 3 (Spring 1979) 26-45.

[5] Raymonda Tawil's *Mon pays ma prison* (Paris: Seuil, 1979), for instance, did much to modify French public opinion.

[6] Described in "Le camp des mûriers" in *Mémoire de soie* (Paris: IMA-Edifra, 1988) 106.

[7] Israelis, like many Westerners (and probably because their ruling élites *are* of Western origin), cannot pronounce the sixth letter of the Arabic alphabet. It should be 'Ruh', or 'Ruhi' if addressed to a woman, an ill-bred form of "Get out!".

[8] The only reviewers who got the point were Arab.

archives and even the furniture of the Palestine Research Centre), or eventually to leave the house for long, so for the first time since "The Day Will Come" I wrote a novel, again about Palestine (but less optimistic) which I tried to write in the thought- and speech-rhythms of Arabic and to use Arab forms of tale-telling to depict the Arab characters. All were questioned by friendly publishers and rejected by certain critics as "bad English" while both approved of the passages about British characters, which I had tried to write in English-speak.[8] Not one accepted that I wrote, in English, as an Arab would speak in Arabic, although many accepted that Tutuola, Soyinka, Rushdie, Naipaul, or others use the thought- and speech-rhythms of their own backgrounds. I put this down to political rather than literary resentments. Africa, the Indian subcontinent, the Caribbean, are not perceived by Britain and the US in the way that the Arab world is.

Perhaps one is only nourished by one's own language, even when using another to write in, because one understands the land and living experiences that formed it: grasps when and above all why people tell lies. In this sense those who write in foreign languages are really translators of their own essence. At any rate, writing this 'translation' was an extraordinarily liberating experience. Beirut was in the throes of a really bad round, shells fell, one had to write by candlelight or those horrible little butane gas lamps which tended to explode in sympathy with the field-mortars, personal circumstances were grim. Usually I hate writing, would rather do any chore instead, yet here I looked forward to the couple of hours a day and the book virtually wrote itself, in fact until the last three pages I had no idea how it would end. Painters are allowed to repeat the same subject as much as they please, taking it from slightly different angles or by a different light of day: as soon as the book was finished I too longed to write it again in a different version. And I think now that this sense of liberation stemmed from 'translating', from being at last able, thanks to the sad epics of the camps, to reconcile my deep lost language with the superficial taught one, and that this is probably the only way out of an internal exile.

Unimportance, a certain isolation, helped preserve the rural society and language they had been driven from over a generation earlier, and this was most striking in the older women who were often illiterate. An innate fluency common to most Mashriq societies was reinforced by a passionate longing to recount the great tragedy of their lives to anyone who had not heard it a thousand times before, an Ancient Mariner despair. "He came, this armed man whom I had never set eyes on before, he felt no shame to enter my house, he said 'Rukh!'[7] Yes by God I feared because he was unkown, woe is me, I feared. I rose and left. O my daughter! I left the sweet marrows cooking in their pot to burn oh woe who was left to take them off [here the other younger women listening burst out laughing: "She's been worrying about that burnt dish for over 30 years"] and I fled to the house of my neighbours and found nobody there no, not so much as their fire lit and..." and so forth. The little individual pasts rose up in every trivial detail, singing the beauty of the land, laughing at the absurdity of war "the donkey jumped when the soldiers fired and Abu Nabil fell off HA HA HA", lamenting the end of life "O my woe! we left the vines unpruned." Everything had stopped forever, on that morning or noon or afternoon and the sun had never moved again. Everything except the ability to sing the past.

Fluency, eloquence, love of language are common attributes, but there was something in these old ladies' laments that gripped one by the throat. The similes, the poetic repetitiveness, the use of parables or proverbs were uncannily biblical and the narrative construction was frequently quite as confusing, impenetrable. Educated Lebanese, Syrians, Egyptians did not speak at all like this. I wrote down their words exactly as they were spoken, later an editor suggested I had invented them to make the women more interesting than they really were.

Actually this was a turning-point. For the first time I realised that even if I couldn't write in Arabic I could still write as an Arab—and without droning away in sub-sub-Abba Ebban mode. For once the Israelis were a help: when they entered Beirut my car was stolen, afterwards I took *service* taxis and listened to the way people spoke. Again, the less educated they were, the more beautifully they expressed themselves and the more personal, indeed idiosyncratic, their views.

Then the war made it impossible to continue with the book on women, or to do any research (the Israelis had stolen the entire library,

so demonised by foreign misrepresentation. If any of these women had published an account of her life she would have done as much for her country as sitting through a thousand committee-meetings could achieve. I tried to persuade some of them by publishing a series of brief interviews[4] which were really outline-sketches of what they could and should expand into their own memoirs. It wasn't only that they were 'activists' and so would jolt Western misconceptions about Arab women: it was that their actual experiences were quite different from their men's. Neither better nor worse but just as valid. Reticence, delicacy of feeling, meant that half the history of Palestine, Lebanon, Syria, was going by default.[5] Where foreign schools had ignored our countries' existence because we had no political power we ourselves ignored half our existence. Because women had no political power? Or simply shyness?

None of this much impressed the interviewees who were all more powerful characters than myself. But GUPW liked the published sketches, distributed some at international women's conferences and it became easier to persuade other women to overcome personal modesty. I liked the interviews too, they showed me a whole new layer, stratum, underlying the struggle for Palestine and I began to think about a book in which all the various ways women had lived their experiences were described by themselves. The first way, obviously, was as refugees.

The war wouldn't stop, only delay work: it went on intermittently, sort-of-truce-outbreak-of-fighting—airport closed-water-electricity-cut-new-truce—airport open and so forth, round after round. When an apparently healthy young truce seemed set to grow into adolescence I went to stay in a refugee camp in the South, guest of a family[6] who had lived there since 1948 and although I thought I knew most of the camps in Lebanon this sojourn was a linguistic revelation. The camp was relatively small and far from Beirut so had not received as much attention from outsiders (PLO organizations, journalists, politico-tourists) as its giant neighbours. It was housed in an earlier camp established by the French Mandate for Armenian refugees in the 1920s, so the boundaries between it and the town of Tyre were clearly delimited and economic neglect of the South meant the town had not greatly expanded since '48 so there was none of the crowded intermingling with poor Lebanese (many themselves refugees from Israeli attacks on the South), or indeed with other camps, that characterised those in Beirut or Tripoli or Sidon.

whom were living and continued to live in Arab countries) appeared, peppered with bloodthirsty Old Testament quotes implying that the ancient God of the Jews had at last avenged the Holocaust and gloating over the fact that he had chosen to inflict vengeance on a people innocent at least of this. There was no help for the invasion-stricken countries—on the contrary Lyndon Johnson, then President of the USA, cut off the Food for Aid programme to Jordan and increased aid to its invader, a gesture that was applauded by his electorate.

It's hard to communicate just how dark, how convulsive a night that period was. I think now that it was the last convulsion, not of neo-colonialism itself—which is alive and well—but of *being* a colonisé whether neo or unregenerated. Outside education had failed in its attempt to nobble the future ruling classes but had succeeded in instilling certain mindsets on educated Mashriqis, whether they thought and wrote in Arabic or not. The Suez aggression shook these mindsets only slightly because it was so patently idiotic a folly and its consequences had been good except for the killed. Both the '67 war and the reaction to it in the West were largely negative for the living and the dead, continue to reverberate to this day, 33 years after, and seem likely to continue. The sorcerer shows no desire to stop his apprentice; no *Arabian Nights'* fisherman has appeared to put the jinni back in the bottle.

Largely, not entirely. This is the wrong time to write about the positive political effects of the shock, since they have failed for the time being, but they did exist: there was an attempt to take fate into one's own hands and however half-baked it was better than doing nothing, for all the misery it brought. At least people were trying to think for themselves, to shake off the colonial or the foreign mindset, or to use it quite deliberately to change the foreigner's own mindsets. I fell into the last trap, still victim of the Abba Eban syndrome, and droned away for several years, boring myself even more than anyone else until I was stopped by the war in Lebanon.

It happened that I sat on a committee of the General Union of Palestine Women (GUPW), some of whose leading lights were women who had played active parts in Palestinian history, some in the 1930s and in 1948, some at the time I met them.

It has always seemed a pity that autobiography should be considered slightly shameful—a manifestation of conceit, egocentricity, better left to political leaders—in a society that has been

by the strategic and economic interests of the West coupled with Western guilt over anti-semitism and its appalling consequences, but by our own ignorance, underdevelopment, lack of understanding of the West. Those who could afford it sent their children to foreign schools and universities to learn how to repair the irreparable. When I first went to boarding-school after 1948 my mother wrote to me "You will find Jewish girls there... You are not to quarrel with them, they are children and it's not their fault. I want you to work hard and do better than them in your lessons. That is the way to defeat those wicked wicked Zionists." This may seem naive to the more *désabusé* understanding of later decades but it was as sincere as the later wave of feda'i self-sacrifice. My generation was told we had to learn more about the West, as the succeeding generation was told it had to fight Israel and, a little later, the West itself, and as now another generation is being told to accept defeat and submit. I cannot judge our successors, but in the circumstances I was born to, my duty was to use a given formation to the best of my ability. Whether learning a foreign language and its connotations sufficiently well to speak to its natives was ultimately the way to regain Palestine and the Mashriq, is another matter. At the time it did seem important—we all registered the effect Abba Eban's Oxford accent had at the UN.

It seemed useful, rather than a betrayal, to become proficient in the language of the two powers most directly responsible for the Palestine tragedy and all my later English (but not French) writing was intended to 'inform' the West. Today I think this was rather a *colonisé* reaction, implying as it did that Westerners were inherently godlike in impartiality and their injustice was born of misinformation. It might have been more useful had we all been obliged to do military service.

The trauma of the 1967 war, bad enough in itself, was compounded by the incredible reaction in the US and several European countries. There was general exultation at the military occupation of three UN member-states, total indifference to the suffering of the new flood of Palestinians struggling across the destroyed bridge over the Jordan, many of them refugees for the second time in 19 years, and a quite unbelievable hounding of any Arabs unlucky enough to be studying or working or living (many of them former refugees) in the West. A flood of instant paperbacks by US, British and to a lesser extent French correspondents (some of

Ivanhoe or *The Talisman* yes, Jurji Zeidan not mentioned.

The implicit, subliminal, language told the child "Arabic has produced no real literature of worth since the Jahiliyya."

The hakawati was still present and thriving, Alexandria throbbing with tales of Abi-Zeid al-Hilali: non-existent. Nor was there then any thought of the poet of the city, non-Arab though he was, or even of using Forster's *Guide to Alexandria* or *Pharos and Pharillon* as background texts, perhaps because Alexandria itself was non-existent in the real scheme of things. We learnt the Clyde instead.

Sometimes a daringly advanced teacher advised us to see a masterpiece, although films were rather despised. *Les enfants du paradis*, *La belle et la bête*. The first was largely incomprehensible to a small Palestinian, the second made a lasting impact on my life, perhaps because it was close to the spirit of *Alf Laila wa-Laila*, or I took it as an accurate depiction of everday life in Europe. But Misr Studio productions were non-existent, although they reflected at least some of the Egyptian part of our lives. Nor was there any mention of Egyptian painting, or even of Ancient Egypt, in the art-classes.

In short, one could emerge with honours in the final exams not knowing one solitary thing about the nation among which we all lived and many belonged to, but parrotting disjointed scraps about countries we had never seen and could not visualize. Western countries, that is: if Egypt, in which we went to school, did not exist, and if Palestine, Syria, Lebanon, Iraq, the Sudan, from which we came, did not exist, the other members of the Arab League were totally off the map, utterly unknown, unmentioned, unreal. Even today, I find this schooling extraordinary. There was no way, for instance, that we would not learn sooner or later of the British occupation of Egypt and of the disaster of the Mandate, so why not teach us at least *their* version of these events? And how could even an unquestioningly imperialo-colonialist imagine it possible to mold the girls into surrogate Englishwomen? And what use if they had? The result would have been either a misfit at home who tried to emigrate to Britain, or a short-tempered adult obliged to educate herself out of her Brit education, courtesy of Suez, Aden, and above all Palestine. The aim didn't and still doesn't make sense.

Anyway, because of schools and family background, I ended up as I started, writing in English and have to make the best of it.

There is also another factor. Many Arab, especially Palestinian, parents came to believe, after the Nakba, that it had been caused, not

any book. While what I read, however 'realist' was itself more dreamlike than any fairy-tale, since it described streets, buildings, animals or plants that were as inconceivable as a house made of gingerbread and spun sugar. Turned out a double loss too because when I did get to know some of the European settings the books shrivelled and their poetic mysteries dwindled into sleet and bus stops.

These small Palestinians, Syrians, Lebanese, Egyptians, 'fortunate' to receive these beneficent foreign educations after 1948, learnt some useful basics—mainly in the sciences or the gymnasium or swimming-pool—but the silent language that our good foreign teachers spoke said we and our ancestors had no existence. Classical Arabic was a matriculation option, it was one of the 'dead languages' required for entrance to Oxbridge and essential here since neither Latin nor Greek were on our curriculum (one or the other had to be crammed in special tuition), but truly foreign foreign-educated pupils did not need to learn it, nor the Arab pupils whose parents did not wish to send them to Oxbridge or who had them taught their literary heritage at home. The mere term 'dead language' was a psychological turn-off, not alleviated by the small unglamorous class of swots. Apart from this all activities, from the school play to visits to the theater or cinema, even the school library, focused on English, French or more rarely Italian (the opera). The only inmates to whom one spoke Arabic were, again, the servants, to whom in any case one did not speak very much.

The school itself was not to blame—it was run and staffed by several admirable and in at least two cases academically inspiring teachers, and it managed to preserve an ethos of genuinely mutual tolerance, indeed affection, among its multi-national, multi-racial, multi-sectarian intake in the years after 1948 which could well have served as pattern for successive administrations of the Republic of Lebanon.

But the spirit of the time was colonialist: native cultural self-expression was not so much inferior as non-existent; on a level with the galla-galla man or the sandouq al-ferjeh, to be outgrown on entering school. Those doing Arabic-as-a-dead-language started with *Kalila wa Dimna*, went on to some expurgated fragments, usually Sindibad, of *Alf Laila wa-Laila*, learnt the mu'allaqat by heart, and perhaps read Taha Hussein's *Al-Ayyam* (which proved that a slice of French education could produce wonders), but no Tewfiq al-Hakim, let alone Mahfouz. Not even the English books of Khalil Gibran.

These foreign schools catered to the children of the indigenous ruling classes and the aim was to mold them into faithful supporters of the colonial metropolis, courtesy of Victor Hugo or Wordsworth. It is a minor irony of history that, precisely because these children were alienated from their own cultures, isolated like tropical fish in some chilly northern aquarium, impotent and uncomprehending, they were replaced by new ruling classes who had been educated in the 'inferior' native government schools.

In the abstract there is much to be said for a truly international education which gives children the glimmering of a global view, but there was nothing universalist about our experiences. French and British—'English'—history classes knocked each other at every turn and were only united in utterly ignoring the history of whichever country their pupils belonged to: the Brits kept quiet about French iniquities in Syria, the French said not a word about Palestine. *Impérialisme oblige*.

Today it seems hard to believe that one could emerge from a long, expensive, and in neutral subjects a good schooling without the faintest knowledge of the geography, history, economics or literature of one's own country and this last omission seems to me now the most seriously corrupting of all. It is not too difficult to learn something of the other subjects as an adult, but I have found it impossible to break the mindset of writing and reading in English or French although I do sometimes dream in Arabic. A source of shame and also of acute regret, since contemporary Mashriqi fiction interests me far more directly, immediately, than tales of adultery in Hampstead—naturally, since it relates to my experiences. This sounds parochial. I don't mean one has to be French to read Proust, but that people, especially but not only in childhood, are nourished, stimulated, above all reassured by reflections of their own people's experiences, lives and by discovering role-models who relate to their own adventures. Or stunted, perhaps permanently warped, maimed, by being denied any image of themselves and forced, like some hot-house poinsettia commercially produced for Christmas, into flowering only once and never developing into its 2-meter-high perennial state. I think now that the first part of my life passed in a dream because nothing that I read—and I read voraciously—had anything at all to do with my environment and to a certain extent I ignored or discounted what actually happened to me because it was never echoed, mirrored, in

identification. Also, words, terms that are absent from or present in one or another language throw a fascinating light on both one's own and other cultures.

This proto-language is quite distinct from modes of speech that give foreigners the pleasant illusion of mastering a culture. Neither the generality of brilliant graduates at Foreign Ministry 'spy-schools', adept at reeling off apposite lines of poetry, or of simply making the correct response to ritual courtesies, nor the baffled pupils of local implantations of the same alien Ministries, learning Shakespeare and Racine by rote, gained more than a tertiary, a friable ease in the cultures they studied, of a kind that was already outdated, indeed crumbling as they learnt. The Mashriq of Massignon, Arberry or Gibb, like the Europe of the Fronde or the Wars of the Roses, had both evaporated, were no longer tools with which to understand, grasp, the post-1948 worlds of either post-partition Palestine and republican Egypt or Marshall Aid Europe. If indeed they ever had been. (The only subject that might conceivably have had some tenuous bearing on the world in which we were to grow up—the civil war between the States—was taught in a manner that indirectly enhanced the secure, superior civilization of Great Britain, whose own civil war was not taught, though again it might have come in useful later on.) Nor did the textbooks mention that British rule over Egypt had any remote connection with the rise in the price of cotton that resulted from the southern States going to war.

How much this pseudo-classical education did to distort Western understanding of the Mashriq in the second half of the century I don't know, but its obverse, meted out as 'the best', certainly skewed, not to say corrupted, Mashriqis at the receiving end. Before taking up the study of Arabic, Western students had already learnt their own language and history from teachers who, since they were fellow-citizens, naturally tended to reinforce national identification. This was not the case in the foreign schools established in the Mashriq, whether French, Italian or English (for some reason these last were never called British), whether lay or religious.[3] Each taught its own curriculum, usually aimed at passing the final exams to qualify for entrance to the colleges or universities of its own nation: these curricula included nothing derogatory about the nation which endowed the school and nothing at all, not even derogatory, about the country in which it found itself or any of the nations to which the pupils belonged.

Arabic was not the language of society—the Court spoke Turkish, French and English, the 'good' schools French, English, Greek. Apart from my grandfather's study (which children were not allowed to enter) all books, magazines, newspapers in our house were in English or French. So were films or plays in our outside world. Children's doctors, dentists, nannies, governesses did not speak Arabic. The housekeepers were Greek or Maltese and totally incomprehensible. Only the servants expressed themselves naturally which is why I have a relatively fluent gardening vocabulary in Arabic.

Jerusalem was different. Even at the 'English' school the girls preferred speaking Arabic (the staff frowned on this), and for a time I went to a nationalist school at which all classes, except of course the English one, were taught *in* Arabic. Apart from these two brief sojourns (and a couple of months in a French kindergarten in Beirut) all the many institutions I floated in and out of in the Mashriq used English for all but the Arabic class itself.

It seemed to me starting out, and family if not popular wisdom confirmed this, that if one learnt (in foreign-sponsored schools) the language and history of a country, and met a number of its nationals (colonial officials, teachers, schoolgirls), that one would swim easily through the country itself. To some extent this did prove true in Europe, but not at all in the US, though its civil war had been a main subject of my 'history' and I now believe that neither a taught—as opposed to an imbibed—vocabulary, nor a social ease have much to do with slipping into another skin. What one needs to know is the unspoken, unwritten language that lurks under the audible word, the water-table language that forms an essential layer in the geology of individuals though it is neither taught nor even referred to in textbooks. This silent language which one learns from birth is the truest, the one that speaks most clearly and is most needed in order to navigate through any society since two of its deepest illuminations or revelations concern what its speakers do *not* say and above all why, when, how, people lie. It is perhaps what Waguih Ghali was referring to in *Beer in the Snooker Club*: "To me, now, it is apparent that we have... lost the best thing we ever had: the gift of our birth, as it were; something indescribable but solid and hidden and, most of all, natural. We have lost it for ever and those who know what it is cannot possess it..."[2] On the other hand, I believe or perhaps have to believe that language is a means of communication as much as a form of

The Day of Outside Education

Soraya Antonius

In 1955 Amrouche wrote to Jules Roy that he no longer believed in a French Algeria:

> Les hommes de mon espèce sont des monstres, des erreurs de l'histoire. Il y aura un peuple algérien parlant arabe, alimentant sa pensée, ses songes, aux sources de l'Islam, ou il n'y aura rien.[1]
>
> [Men of my sort [i.e. French educated if not francophiles] are monsters, mistakes of history. There will be an Algerian people speaking Arabic, nourishing its thought, its dreams, from the sources of Islam, or there will be nothing.]

The shocking truth is I never questioned the language I wrote in. My first attempt was a novel titled in angry menacing purple and crimson-lake watercolour storm-clouds "THE DAY WILL COME"; the subject was Palestine triumphant but the book petered out on page 17 because I couldn't quite see how this would be achieved. I was aged nine and intended it as a birthday offering to my mother. She said she liked it (and I found it preserved among her papers after she died) but could I perhaps persist to the happy end?

She did not question the language, since she did not read Arabic. Partly because her own mother, a foreigner, did not, but mainly because, in that far-off era, when Egypt was ruled by the British and yearned for the French, when well-brought-up girls were taught to play the piano, to sing if they could, to dance correctly, to embroider, to write thank-you notes, drop cards, and to run a large house, it was considered unnecessary, indeed *infra dig.*, for them to learn Arabic. Sons yes, they would have to argue with government officials, would manage offices, farms, and people; daughters never worked.

Ombre sultane (1987; *A Sister to Scheherazade*, 1987) *Loin de Médine* (1991; *Far From Madina*, 1994). Her most recent novel is *Vaste est la prison* (1995; *So Vast the Prison*, 1999). She has also written a collection of short stories, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980; women of Algiers in their apartment) and two collections of poetry, *Poèmes pour l'Algérie heureuse* (1969; poems for happy Algeria) and *Rouge l'aube* (1969; red dawn). She has also directed two films, *La nouba des femmes du Mont Chenoua* (1979; the *nouba* of Mount Chenoua's women) and *La Zerda ou les chants d'oublie* (1982; the *Zerda* or songs of oblivion). Assia Djebar won prestigious awards: Neustadt Prize for Contributions to World Literature (1996), Yourcenar Prize (1997) and Peace Prize of the German Book Trade (2000). She is currently Director of the Center for French and Francophone Studies at Louisiana State University.

Works Cited

Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

_______________. *The Writing of History* . Tom Conley, trans. New York: Columbia University Press, 1988.

Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

_____________. *Monolingualism of the Other*. Patrick Mensah, trans. Stanford: Stanford U P, 1998.

Djebar, Assia. *Vaste est la prison*. Paris: Albin Michel, 1995.

___________. *So Vast the Prison*. Betsy Wing, trans. New York: Seven Stories Press, 1999.

Donadey, Anne. "Rekindling the Vividness of the Past: Assia Djebar's Film and Fiction." *World Literature Today* 70.4 (Autumn 1996). 885-93.

Durham Scott. *Phantom Communities: The Simulacrum and the Limits of Postmodernism*. Stanford: Stanford U P, 1998.

Erickson, John. *Islam and the Postcolonial Narrative*. Cambridge: Cambridge U P, 1998.

Geesey, Patricia. "Women's Words: Assia Djebar's *Loin de Médine*." *The Marabout and the Muse: New Approaches to Islam in African Literature*. Kenneth W. Harrow, ed. Portsmouth, NH: Heinemann Press, 1996. 40-50.

Lee, Sonia. "Daughters of Hagar: Daughters of Muhammad." *The Marabout and the Muse*. 51-61.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Acting Bits/Identity Talk." *Critical Inquiry* 18 (1992). 771-803.

> créer. Quatre heures de l'après-midi: je ne pense même pas à Camus et à son étranger. (219-20)

> . . . my rendezvous is with this space. It is the space of my childhood and of something else . . . perhaps the space of this fiction to be created. Four o'clock in the afternoon: not even Camus and his *etranger* come to mind. (225)

The way in which the "union" with the birth place is rendered makes it clear that a separation, a replacement of the mother tongue is complete and can only be accessed by way of fiction: "Cet espace, au vrai, me ressemble. Ainsi, me dis-je, commencer une fiction de film, lorsque l'espace qui lui convient est *trouvé* vraiment" (220; italics mine). [This space, in actual fact, is like me. So, I think, begin a film story, when the space that is right for it is really *found* (225).] The use of "trouvé" [found] instead of "retrouvé" [found again] is noteworthy. She does not re-discover this "original space" but rather happens upon it as if for the first time.

This novel produces a testimony to the problems of recuperating or recovering a history of Algeria. Even if the narrative's direction consistently thrusts toward the culture of origin before and during the colonial period, the movement is one of simultaneous removal. What is critical about this text is the warning it articulates. It can be read as a caveat, both to the writing self and to the reader. Access to subaltern histories is reconstituted as part of a process of mediation through the dominant discourses of the present. The danger, the novel seems to instruct, is to not take account of the almost inevitable confusion of perspectives within the composite (monocle) of the dominant culture. Instead of being an inhibition to historiographic writing on the colonial and pre-colonial periods, this personal account displays the complexity and necessity of the endeavor.

Notes

[1] Among her novels are: *La soif* (1957; *The Mischief*, 1958), *Les impatients* (1958; the impatient ones), *Les enfants du nouveau monde* (1962; children of the new world), *Les alouettes naïves* (1967; the naive skylarks), *L'amour, la fantasia* (1985; *Fantasia: An Algerian Cavalcade*),

Again the French literary discourse mediates an identification with the simulacrum of the absent self: the Algerian woman narrating Algerian stories in French. There is always the Frenchman, a figure resembling a monocle, through which the narrator establishes her "I" (monocular perspective), establishes her attraction to, and separation from, the Arabo-Berber woman. In reference to the covered (monocular) woman on the film set, the narrator speculates: "Ce trou, son seul dard vers l'espace" (175). [This hole is the only lance she has to throw out toward space (180).] The "incarceration" of the Algerian woman whose vision is reduced and who flees the omniscient eye of the man and of the French tourist's camera is reversed in the narrator's perspective. The narrator, the Francophone writer, because of her difference from the desired Other/Object, desires or identifies with the camera-eye. Yet she marks her difference with regard to the French voyeur:

> Ce regard artificiel . . . cette fente étrange que les touristes photographient parce qu'ils trouvent pittoresque ce petit triangle noir à la place d'un oeil, ce regard miniature devient ma caméra à moi, dorénavent. (175)

> This artificial gaze . . . this strange slit that the tourists photograph because they think it is picturesque to have a black triangle in the place where an eye should be, this miniature gaze will henceforth be my camera. (180)

The narrator traverses the Mediterranean to film her home village, to simulate a return to the maternal space, the origin and a recovery of the maternal language. The mother figure and birth place become objects of an obsessive and mediated return. The back-and-forth motion mobilized between the narrating self and the child born into a maternal language bears three fricative traits: it is fictional, French, and fantasmatic. The irreplaceable—because sacred and biological—origin, the Berber language of the mother, is inaccessible. Wandering through the Northern Algerian landscape in preparation for the filming, the narrator clearly articulates the relation to the mother tongue as a foreign tongue:

> . . . J'ai rendez-vous avec l'espace. Celui de mon enfance, et de quoi d'autre . . . peut-être de cette fiction à

within French ideology as the only, but Other language: "Une émotion m'a saisi. Comme si, avec moi, toutes les femmes de tous les harems avaient chuchoté: 'moteur'" (173). [I was gripped by an emotion. As if all the women of all the harems had whispered 'action' with me (178-79).] The narrator's Otherness with respect to the covered woman is formalized by the medium of literary representation. Here this is manifest in the "film script" narration. The narrator makes a film. Her monocular eye (I), the lenticular I, marks the paradox of identification through difference from the Algerian woman:

> Corps femelle voilé entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'oeil . . . c'est elle soudain qui regarde, mais derrière la caméra, elle qui, par un trou libre dans une face masquée, dévore le monde. (174)
>
> [A female body completely veiled in a white cloth, her face completely concealed, only a hole left free for her eyes...Suddenly she is the one looking, but from behind the camera, she is the one devouring the world through a hole left in the concealment of a face. (179-80)]

The tradition is seen through the eye/I of the One, the monocle and the vision from the other side of the Mediterranean. She sees *what she never was* by way of looking at the Frenchman looking at the Arab woman on the film set:

> Julien, l'ami qui se veut, pour moi, photographe, prendra des photos de plateau à la prochaine pause. Dans le remue-ménage de ce démarrage, il fait nuit, il fait froid, je pourrais me sentir seul. Mais non. L'homme regarde sa femme, image lointaine, dormir et je le regarde la regarder. (174)
>
> [Julien, the friend who is supposed to be my photographer, will shoot some pictures of the set during the next break. It is dark, it is cold amid all the commotion of getting started, and I could feel alone. But no. The man is looking at his wife, a distant image, as she sleeps, and I look at him look at her. (179)]

Abdelwahab Meddeb and Abdelkebir Khatibi. The hegemonic force of the colonial language upon the mother tongue obviously differed in Algeria, Morocco and Tunisia. Derrida traces the difference in his *Le monolinguisme de l'autre* where Khatibi's bilingual heritage, his *Amour bilingue* (*Love in Two Languages*), is contrasted to the double interdiction of the Algerian context. The systematic linguistic takeover by the French produced a monolinguism (as ideology of the French language) in the Algerian writer expressing the impossibility of writing other than in French. The paradox of Djebar's fictional autobiography is articulated in: "*je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne*" (Derrida 15). [*I have only one language, yet it is not mine* (21).] The paradox that proliferates in Djebar's narrative gathering of historical "identity bits" is that these bits of the self will never amount to or approach her maternal language or culture. Rather she moves further and further away and realizes her writing as this incarceration. History is gathered as a testimony of dispossession, to an irreversible erasure, to a returning within the Other language as the only language. The constitutional make-up of writing the self in French is the exclusion of the self as other than Francophone: the folly of the law is well written by Derrida: "—On ne parle jamais qu'une seule langue. . . (oui mais)—On ne parle jamais une seule langue . . ." (Derrida 25). [—we never speak but in one language . . . (yes but)—One never speaks only one language . . . (10)]

The third part of *Vaste est la prison* consists of a film script and the description of the making of the film set in Algeria. During this process, the narrator's I/eye cannot help but take the perspective of the French metropolis. Again, Derrida's *Le monoliguisme de l'autre* is strikingly pertinent: he identifies "La *métropole*" with "la Ville-Capitale-Mère-Patrie, la cité de la langue maternelle" (73). [the Capital-City-Mother-Fatherland, the city of the mother tongue (42).] The identification in the French Algerian fictional autobiography is defined by the impossibility of not looking at what one never was, but at the same time the necessity of a different angle of vision from that of the colonial eye. In other words, the object of ocular consideration is the ungraspable staged self, the maternal and original self: "La femme arabe apparaît endormie, image quasi traditionnelle au foulard rouge, image insaisissable" (173). [The Arab woman seems asleep, an almost traditional image of her wearing a red scarf, an elusive image (178).] The fantasmatic identification with the Algerian-Woman-as-Other repeatedly marks (remarks, and thus writes) the incarceration

I write to clear my secret path. I write in the language of the French pirates who, in the Captive's tale, stipped Zoraidé of her diamond-studded gown, yes, I am becoming more and more like a renegade in the so-called foreign language. (177]

She *is* (only) in the "foreign" language. This reference to the first Algerian literary character transforms her into a traitor, a renegade, "elle devient transfuge," moves over to the side of the enemy. The notion of a reunion of the self with the past through a historical "hole filling" appears via a reading from the hexagon:

Telle Zoraidé, la dépouillée. Ayant perdu comme elle ma richesse du départ, dans mon cas, celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté. (172)

Like Zoraidé, stripped. Like her I have lost the wealth I began with—in my case, my maternal heritage—and I have gained only the simple mobility of the bare body, only freedom. (177)

The maternal language, the culture of origin no longer exists unless in fragments through French mono-language/monocle (an apposition that will be elaborated below).

Scott Durham's discussion of the culture of the simulacrum is useful in this instance. Durham comments on Jean Genet's *Un captif amoureux*, (*Prisoner of Love*), a title curiously fitting to Assia Djebar's protagonist:

In this culture, as we have seen, the liquidation of a sense of palpable historical ground provokes a "passion for the real," a nostalgia for the lost original points of reference which can then, of course, only be simulated or reconstructed. (150)

If any identification is possible, we read it through the reiteration of loss via the state of captivity signified within the French language.

This situation of the writing-self is here distinguished from the situation of the "double inheritance" described by writers like

"Oui comment te nommer, Algérie . . . Je ne te nomme pas mère, Algérie amère [note the word play in "mère" (mother) and "amère" (bitter) which is lost in translation]" (347). [Yes, how can one speak of you, Algeria? ...I do not call you mother, bitter Algeria (358).] The autobiography as the invention and naming of the self is captive within the situation of exile, the French language, within the French archival material, within the space of the metropolis. Bits of history cut the self as they are gathered within the French idiom, as Derrida shows:

> Il se serait alors *formé*, ce *je*, dans le site d'une *situation* introuvable, renvoyant toujours ailleurs, à autre chose, à une autre langue, à l'autre en générale . . . En tout cas il n'y avait pas de *je* pensable ou pensant avant cette situation étrangement familière et proprement impropre (*uncanny, unheimlich*) d'une langue innombrable. (55)

> This *I* would have *formed* itself, then, at the site of a *situation* that cannot be found, a site always referring elsewhere, to something other, to another language, to the other in general . . . At any rate, there was no thinkable or thinking *I* before this strangely familiar and properly improper (uncanny, *unheimlich*) situation of an uncountable language. (29)

The constitution of the self during the autobiographical act is continuous with separation from the mother tongue and what has become (in the writing) "native" images of the self. Djebar makes her case that recognition is the constitutional act of the fictional autobiographical text in which the French language displaces the mother tongue. Writing in French is not a choice, but the condition of the captive within the magnetic force of the emblem of military power, the hexagon, France.

> *J'écris pour me frayer mon chemin secret, et dans la langue des corsaires français qui, dans le récit du Captif, dépouillèrent Zoraidé de sa robe endiamantée, oui, c'est dans la langue dite"étrangère'" que je deviens de plus en plus transfuge.* (172; italics in the original text)

> everything down, remember the ridiculous and the essential; write it, orderly or muddled, but leave some record of it for ten years from now . . . ten years after my own forgetting. (49)

The text is created as one creates a sepulcher, in fear of the disappearance of memory, in order not to forget the ones who have taken the story/history to their graves: "Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travèrs nous, désirent écrire!" (346) [We think the dead are absent but, transformed into witnesses, they want to write through us (357).] This predicament (where moving toward the origin shifts her away from it) manifests itself on many registers:

> Non en quelle langue, ni en quel alphabet—celui, double, de Dougga ou celui des pierres de Césarée, celui des mes amulettes d'enfant ou celui de mes poètes français et allemands familiers? (346)

> Not in some language or some alphabet? Not in the double one from Dougga, or one of the stones of Caesarea, the one of my childhood amulets, or the one of my familiar French and German poets. (357)

Communication with the dead, instead of healing the rift of historical separation, communicates a wound, an incision still wet with blood:

> Comment inscrire traces avec un sang qui coule, ou qui vient juste de couler . . . Mais avec le sang même: avec son flux, sa pâte, son jet, sa croûte pas tout à fait séchée? Oui, comment te nommer Algérie? (346-47)

> How can one inscribe with blood that flows or has just finished flowing? . . . But with blood itself: with its flow, its paste, its spurt, its scab that is not yet dry? Yes, how can one speak of you, Algeria? (357-58)

IV. The Monocle

The question that haunts the novel is how to name Algeria and how to write about the Algerian self who speaks and writes in French:

> la fatale corrosion, tente de faire surgir en stèle quelque chose comme "la première fois." Quand, pour la première fois, ai-je vu cet homme, ou plutôt quelle première image a déclenché mon premier émoi? (49)

> Perhaps in my memory, to battle against its own insidious, fatal dissolution, is attempting to raise some stele like a mark "for the first time. When was the first time I saw this man, or rather, what is the first image that triggered my first emotion? (48)

The obsessive act to assimilate with the sacred, original law is repeated with the image of the beloved and the reflection of the gravestone. Both become at once purely idealized, coveted and recovered only as an ethereal shadow, impossible to possess but at the same time captured as fragile, dusty rock, as easily broken and as tender matter.

In this sense, and contrary to many critical opinions, these stories from the past are not resuscitated as a supplement to the hegemony of the French literature and history on Algeria. The novel is a commentary on the problems of resuscitating, of recovering, of rewriting Algerian history. She rather manifests the fears of her own forgetting. The narrator refers to her life as a fracture. She re-iterates the fracture in order to remember that the origin, the place of birth, the maternal language has indeed been substituted:

> Non, ne m'enserre que la peur paralysante ou l'effroi véritable de voir cette fracture de ma vie disparaître irrémédiablement: si par hasard je deviens soudain amnésique, si demain je suis renversée par une voiture, si j'agonise sans préparation un prochain matin! Vite tout transcrire, me rappeler le dérisoire et l'essentiel, dans l'ordre et le désordre, mais laisser trace pour dix ans encore . . . dix ans après mon propre oubli. (50)

> No, I am only gripped by a paralyzing fear, the actual terror that I shall see this opening in my life permanently disappear. Suppose it were my luck suddenly to have amnesia; suppose tomorrow I were hit by a car; suppose some morning soon I were to die! Hurry! Write

> moi à l'instant où j'écris, probablement parce que j'écris. (26)
>
> For thirteen months, in this excavation of ruins, the face of the other had seemed irreplaceable to me. He springs back to life before me the moment that I write—probably because I am writing. (26)

The heart in ruins gathers memories of the lost loved one just as the historian gathers bits of the Berber mausoleum in part two. Writing is the expression of the incarceration within the monolingual culture that separates her from the mother tongue. "So vast the prison crushing me" (243), she writes, unable to continue writing the ancestral dictum "Meqqwer lhebs iy inyan" (242). The protagonist tells her husband of her failed infidelity. The ensuing scene reproduces the landscape of the ancient Dougga ruin, the narrator becomes Thomas Reade, British Consul in Tunis as she fantasizes dismantling feverishly and splaying about the broken bits:

> Une rage me secoue: tout briser, tout casser, ici dans cette demeure—les lampes, les livres, les verres, tout mélanger en débris, en ruines, en pierres, en miettes. (84)
>
> [I am shaken with rage: Break everything! Shatter it all! Here in this apartment—the lamps, the books, the glasses, trash everything together in a pile of ruins, stones, shards! (84)]

Relationships of repetition and simulation are established between the heart, the beloved and the mausoleum. In part two, "L'effacement sur la pierre," the mausoleum is referred to as "le stèle." "Stèle", from the Greek, signifies a place where one inscribes commemoration. This word, used countless times in the archeological documentation, appears for the first time when the narrator wonders how to erect a gravestone (stèle) around the site of memory where she met her beloved. "Stèle" is used to describe the reconstruction of the lover's memories as she mourns the death of this affair. The memory, like the stone, is always prey to dilapidation and crumbling:

> Peut-être que ma mémoire, pour lutter contre l'insidieuse,

Disparaît l'origine
même recommencée. (347)

And yet in your wake,
"Fugitive and not knowing it," I called myself.
Fugitive and knowing it, henceforth,
The trail all migration takes is flight,
Abduction with no abductor,
No end to the horizon-line,
Erasing in me each point of departure,
Origin vanishes,
Even the new start. (359)

III. Failed Infidelity

Close examination shows that reconstituting the shards of history does not heal the wounds of separation. Left, however, is the invitation to retrace the rift between the bits of the staged self and the writing self in mourning. The story of the mausoleum illustrates a sentiment in the present. Part one of the novel, which tells the story of the love affair is entitled "L'effacement dans le coeur" [What is Erased in the Heart], mirrors the title of part two, "L'effacement sur la pierre," [Erased in Stone] in which the narrator recounts the history of investigations into the mausoleum. The heart and stone become mirror images of one another, both symptoms of the replacement of the (irreplaceable) mother tongue. The melancholy that runs through part one enacts the sorrow and loss of the language on the ruined mausoleum. The narrator finds bits of research and a pile of crumbled stone. The imaginary search for continuity with the mother language testifies to the affect of rupture, separation and ruin of the present. This is the flame for which the narrator gathers bits of (her) history.

Affect exists in this story/history as melancholy, as the inability to recover the Other, the beloved, and the Other-ed, original self. In the initial pages of the novel, at the end of the love affair, the narrator begins to tell her story. In an epiphanic moment she wakes from a deep sleep. The protagonist compares herself to the ruins of Dougga:

Dans ce déblayage de ruines, le visage de l'autre, pendant
treize mois, me parut irremplaçable. Il se ranime devant

alphabet and history, at the same time pushes her away from the object of her desire, finding herself each time *assimilated into* the curious inquiries of her scholarly European predecessors. Desire to recover the unrecoverable and the resultant melancholia in turn generates the solipsistic desire (Freud's definition of melancholia) to return to the place of birth. Apropos the displaced mother tongue, the child returns to find herself in another language. The sacred origin is, as Derrida writes

> si intérieur qu'elle ne fût même plus en position de protester sans devoir protester du même coup contre sa propre émanation, qu'elle ne pût s'y opposer autrement que par de hideux et inavouables symptômes, quelque chose de si intérieur qu'elle en vienne à jouir comme d'elle-même au moment de se perdre en se retrouvant . . . (85)

> so intimate that it would no longer even be in the position to protest without having to protest, by the same token, against its own emanation, so intimate that it cannot oppose it otherwise than through hideous and shameful symptoms, something so intimate that it comes to take pleasure in it as in itself, at the time it loses itself by finding itself . . . (51)

The historical narrative becomes "subject" to its object of inquiry: the relation of exile from the mother tongue. What remains is a residual sentiment of separation from that desired origin effectuated by the very idiolect by which she attempts to recover it. This movement toward the Berber language becomes movement away, precluding a point of origin since the point of departure is always switching places with the point of arrival:

> "Fugitive et ne le sachant pas,"
> me suis-je nommée dans ton sillage
> Fugitive et le sachant, désormais
> La trace de toute migration est envol
>   rapt sans ravisseur
>   ligne d'horizon inépuisable
> S'efface en moi chaque point de départ

of the language remains unknown because of its fragmented, ruined form:

> cet alphabet . . . devenu ensuite indéchiffrable jusqu'au milieu du XIXe siècle, en somme jusqu'à ce qu'une stèle de sept lignes ait été transportée au British Museum, laissant dans son sillage un champ de statues brisées et de colonnes abattues. (145)

> this alphabet . . . which then became indecipherable until the mid-nineteenth century, in short until a stele with seven lines on it was carried to the British Museum, leaving in its wake a field of broken statues and felled columns. (147-48)

Other traces of the lost alphabet were discovered on ancient edifices by Scholtz (in 1822), Pacho (in 1827) and Walter Oudney who identifies the language as that of the Tuaregs. Around the same time, the bey Ahmed, a Berber ruler under Ottoman controlled North Africa, included in his Arabic text a few lines written in the Berber alphabet.

Throughout the hundreds of pages of this archeological history, of which only a thumb-nail sketch is provided here, a desire circulates. The narrator gropes about for knowledge of the mother tongue, for an ancient, pre-lapsarian, original script and erudition:

> . . . oui, combien sommes-nous, bien qu'héritiers du bey Ahmed, des Touaregs du siècle dernier et des édiles bilingues de Dougga, à nous sentir exilés de leur première écriture. (150)

> . . . yes, how many of us are there who, although the heirs of the bey Ahmed, the Tuaregs and the last century and the *aediles*, bilingual Roman magistrates in charge of the monument of Dougga, feel exiled from their first writing? (152)

The narrator/protagonist stages the fantasy of the Berber origin reiterated through the narratives constructed by her Turkish, Tuareg and European predecessors. Movement toward the origin, the Berber

predecessor Thomas of Arcos. Borgia describes the ruins of Dougga in the letters he sends back to his wife in Naples and includes in these letters, dispatched across the Mediterranean, the faulty interpretation that the double inscription is written in "*punico e punico-ispano*". Borgia dies suddenly upon his return to Naples, and his wife, wishing to publish his travel narratives, gives the manuscript to a Frenchman, who in turn sells them to the National Museum in Leiden where the manuscript lies undisturbed until 1959.

A few years later, in 1832, Lord Temple of Britain makes an archeological excursion to North Africa. His description of the Dougga mausoleum is slightly more precise than the others: he quickly recognizes that one of the languages is Punic and the other is some sort of "old African" language. He accurately dates the monument around the last years of Punic Carthage, circa 146 B.C. This account is published upon the Lord's return to London.

This same Lord returns to the site a few years later with a Danish cartographer whom he met at an archeology conference in Paris, and the two of them visit together the sites around Carthage. The English Consul in Tunis, becoming aware of the value of the Dougga site, decides to sell it to the British Museum. Unfortunately, the local authorities under Turkish domination had little desire to conserve their Carthaginian patrimony and allowed the British Consul to have his way with the monument. Consul Thomas Reade has the monument broken into pieces, marking the beginning of the end for the Berber alphabet, parts of the scattered alphabet being packed up and shipped to London—the only evidence of the "ancient African" language transported in pieces from the pillaged site of Dougga to the British Museum. This destruction occurs in the midst of the French invasion of Algiers.

Under the French Protectorate, the ancient ruins of Carthage were the property of French archeologists and European historians of the Classical period. Around the turn of the century, a certain L. Poinsot undertook the reconstruction of the Dougga mausoleum. The only thing that could not be reconstructed, that was lost forever in its original form, was the (double) inscription upon the tombstone. Also during the nineteenth century came Gésénius, M. de Saulcy, Honegger and Célestin Judas who all attempted to decode the language of the funerary stele. The latter managed to approximate the 23 letters of the Berber alphabet based on his predecessors' transcriptions. The reconstruction of the alphabet was not certain; the initial written form

origin. A closer look at the seams that are strained or torn between the Algerian and the French writing self will demonstrate the main object of this literature as, not a historical or "identitory" reconstruction but rather the burning pain of separation from a clearly staged, archetypal Arabo-Berber identity.

II. Discovering the Lost Letters

The first character in the narrative who discovers in Dougga the tombstone is a Christian convert to Islam, Thomas of Arcos (b. 1565). This erudite wanderer who spends several years as a slave in Tunis happens upon the tombstone in the mid-seventeenth century. He copies the writing that he sees inscribed upon it. The "double writing" is shrouded in mystery for centuries. Thomas of Arcos is unable to identify the ancient languages he has transcribed, but assumes one may be Punic. He gives the text to a specialist in Eastern languages, Abraham Echellen. Unable to immediately identify the writing, Abraham takes a copy of the inscription and goes back to Rome to study the text. This is the last we hear about both Abraham and Thomas of Arcos. Thus we encounter two "ancestors" in the intellectual genealogy of the Algerian Berber narrator:

> Thomas, entre deux rives, entre deux croyances, sera le premier transmetteur d'une inscription bilingue dont le mystère dormira encore deux siècles. (128)

> Thomas, between two shores, between two beliefs, will be the first one to transmit a bilingual inscription whose mystery will lie dormant for two more centuries. (130)

The affinity between Thomas of Arcos and the narrator provides the first evidence of her writing's inaugural separation from the Berber language and culture as opposed to the thesis of recovery and continuity.

Two hundred years after Thomas of Arcos, just prior to the French invasion of Algiers, the next "ancestor" emerges from the Italian court. Count Borgia of Naples, passionately involved with archeology and the Classical period, decides to take leave of his lovely wife Adélaïde and travels to Carthage. Arriving in Tunis, he meets a Dutch engineer, and they both follow the path of their

due to her own subjectivity. The well documented and meticulously recounted history of the 136 B.C. monument in Dougga represents an ambivalent relationship to the commodification of identity, at once inside and outside an economy of *supplementing*, to the historical documentation of the Berber king's mausoleum. Inside this *supplemental* economy, the history of the Lybico-Berber language inscribed upon the beloved and dilapidated sepulcher serves to edify, to add to, the French metropolis that, contrary to common belief, the Berber language has ancient manifestations of a written form. French is thus enriched by the presence of an Arabo-Berber Francophone writer. In addition, the "minoritarian re-writing" of history in the writing of the self concurs with critical positions about Western writing on the Orient and North Africa. On the one hand, one could interpret this as an effect of conformity or acquiescence in writing. To take this possibility one step further, the insertion of the staged authentic self into the literary market perhaps "acts out" the reader's very desire to oppose French narratives of/*on* Algeria, thus underscoring the continued commodification of subaltern identities by Western thought.

On the other hand—and this is the interpretation that I would like to advance here—historical documentation can be deployed by virtue of its very powerlessness to recover or adopt an orphaned self exiled in the hexagon (France). The bits of history, neither essential nor evacuated, simply lend their materiality for the expression of "cutting" that constitutes the autobiography-in-fiction. Spivak writes (in reference to Derrida's *Glas*) that

> This [citing or cutting] is not postmodern practice. There is none of that confident absolute citation where what is cited is emptied of its own historical texting or weaving. This is a citing that invokes the wound of the cutting from the staged origin. I harmonize with Djebar here: autobiography is a wound where the blood of history does not dry. (795)

History forms a composite shaping of the autobiographical self in fragments and shards which seem to remain disconnected. The effect is not a remodeled self, a smooth, subversive hinging with Algerian storytellers, but rather the performance of the "acting bits" composed by the separation between the Francophone writer and the culture of

The young man in question (whose mother is Berber but who confesses to feeling more like a *pied-noir*, a settler, than a Berber) stands in as the desired maternal lineage, a desire continuously mediated through French writing and linguistic tradition.

In her "Acting Bits/Identity Talk" Gayatri Chakravorty Spivak opens an investigation into the subaltern autobiography with a brief reflection on Assia Djebar's novel *L'amour, la fantasia.* Spivak's commentary on subaltern narration through autobiography renders suspect any speech adducing "identity as origin" when it is built upon the sum of the parts of a collective history. "The origin of identity" is re-considered here as a *stage* that is set by the autobiographer in order to underscore the importance of the *rupture* with history that characterizes the subaltern autobiography. An identity posited in symbiosis with historical continuity ("identity of origin") becomes countered rather by a *staged* bit of identity against which an incision is marked through prose. Narrative cutting of the self from an a priori *staged* character allows for the contemporary writer to emerge not to "fill the gaps" of history but as a writer spinning a text rife with gaps, pocked with holes and decomposed by its bits. This reading seems to gloss *Vaste est la prison* since the dominant aesthetic and affect is crumbling, bits and pieces of culture, and a ruined identity.

The mausoleum—a prominent motif in the novel—is a site of mourning, of pre-colonial memory reduced, through Western scientific endeavors and excavations, to a pile of bits and pieces. This historiographic endeavor, in its archeological manifestation, amounts to simulating and to producing the lost origin through French strata (archival documents) as opposed to constructing a self that "gets along" perfectly with history and with the privilege of literacy. Acting bits, according to Spivak, rhetorically shuttle back and forth between the "original" self and the mourning self who fails to consummate a seamless relation with sites of origin.

Such a reading complicates the interpretation that Assia Djebar's historiography *adds up*, or fills in the lacunae, or includes minoritarian or oral testimonies within the dominant cultural space of French historiography or more broadly of Western thought. The *adding up* of minoritarian identity fits rather neatly the notion that recovery is possible. Perhaps the savvy writer plays with such desires and expectations of her readership. However, the narrative clearly displays the problems at stake in the archeology: Djebar shows that inherent in the recovery process is the division or incision inherent

> he is taking up. How does a religious legend take form? How have the Jews become what they are? What is it that builds a writing? The three questions are combined. (312)

The inaugural separation from the mother tongue in Djebar's fiction becomes the original condition of writing—inscribing the search for the "original separation" is rife with this linguistic condition. The way the love story unfolds and is represented demonstrates the protagonist's separation from a traditional Algerian girlhood. Similarly, separation as a condition of identity finds at once its proof (female desire) and simulacrum (inability to possess the object) in the relationship to the desired young man in *Vaste est la prison*. The break-up then fondles, reopens and recreates the wounds of this separation. It is because of the narrator's distance from her Algerian heroines, not because of her proximity to them, that these figures are summoned from their graves. An identification with the culture of origin is *staged* in order to re-enact the history of being cut off.

The narrator's dialogue with such heroines as Aïcha, Fatima, the Berber princess and others is clearly staged as a testimony of a rupture felt in an exile into the realm of French and its ideological tradition of cultural unity. This difference operates (in the surgical sense of incision—a metaphor suggested by Djebar—and opening of a division) on the contemporary self as a primordial scene that is simulated by the heartbreaking, extra-marital and impossible love affair with the man the protagonist/narrator calls her "maternal cousin." Berber identity is alluded to in this part of the story in a conversation with the lover whom she fantasizes is her (Berber) mother's nephew:

> Vous seriez plutôt le fils de mon oncle maternel! Vous savez bien, la branche paternelle compte pour l'héritage, et donc pour les mariages d'intérêts, tandis que la lignée maternelle, par contre, est celle de la tendresse, des sentiments, de . . . (41; ellipsis in the original text)

> You might be the son of my maternal uncle, though! You know that the paternal branch is what counts for inheritance, and consequently, in a marriage for money, whereas the maternal line is, on the other hand, the line of tender emotions, affection, and . . . (40)

> The Freudian fiction does not lend itself to this spatial distinction of historiography in which the subject of knowledge is given a place, the"present", separated from the site of his or her object, which in turn would be defined as a "past". Here, past and present are moving within the same polyvalent place. (312)

Similarly, Djebar's narrative puts forth a mechanism of passion, fueled by an internal division, at work in the collecting of information about the lost maternal language that *precludes* a simple re-writing of Algerian history *along side* the personal history of an Algerian writer, since "[w]hen memory goes to fetch dead wood, it brings back the kindling of its choice" (Diop 1961, cited in Erickson 57). What is this fire for which the dead wood of history is gathered? *Vaste est la prison* can be considered as a continuation of the initial move in *La soif*'s fictional autobiography: a testimony of inaugural separation from her so-called mother language and culture of origin. What consistently burns throughout Djebar's writing, including *Vaste est la prison* is a fiction of wounds or melancholy. Melancholia, according to Freud's "Mourning and Melancholia" (1915) is characterized as an extension of narcissism where identification functions as the primary motivation for object choice. The absence of the object, instead of simple mourning, produces a curious affective state. The creative manifestations of such a loss may resemble the double bind that we describe below.

The abundance of affect in *Vaste est la prison* provides a new perspective on bits of history, and excavations of crumbling sites of memory in the novel. Again de Certeau's commentary on Freud's "tradition mosaïque," his fragmented narrative of Moses' original *separation* from the Egyptian space as inauguration of Hebraic identity serves our purpose here:

> Le lieu d'où Freud écrit et la production de *son écriture* entre dans le texte avec l'objet dont il traite. Comment une légende réligieuse se forme-t-elle? Comment le Juif est-il devenu ce qu'il est? Qu'est-ce qui construit une écriture? Les trois questions se combinent. (316)

> The *place* from which Freud writes and the *production of his writing* enter into the text along with the *object* that

likely I shall meet you again for want of this final love, this passion to the point of death that I seek. Because there is no Isolde in Islam . . . (108)

Thus the fatal passion of this French Medieval text ignites the passion for the "real" Algerian past whose simulacrum will be continually desired, pursued and (re)created within the narrative.

I. History and Affect

The first part of *Vaste est la prison* narrates an unconsummated adulterous love affair that ruins the narrator's marriage. The second part recounts the history of archeological research into the writing on a ruined Berber tombstone in Dougga (situated in Tunisia, about a hundred kilometers from ancient Carthage). The first part has one thing in common with the rest of this lengthy and curvilinear narration: ruin. The narrator's heart and marriage are fragmented, pulverized, torn to bits. The archeologists and linguists involved in the investigation, that spans several centuries, seek to decode the Lybico-Berber language engraved on the ruins of the Dougga mausoleum. Both the ruin of the heart and the stone's fragmented materiality allow for a stylistic coherence of dismemberment and a sentiment of mourning.

Yet rather than the political or historical *arguments* that critics tease out of Assia Djebar's fiction (critique of Western historiography, incorporation of untold stories into official representations of Algeria, etc.), it is the incendiary effect produced by the gathering of historical bits that becomes the subject of my inquiry. The difference between "official" historiography and the historiography of *Vaste est la prison* has everything to do with the foregrounding of passion, possibly the effect of a spatial disorder that is described by Michel de Certeau in his analysis of Freud's *Moses and Monotheism*. De Certeau writes of the Freudian interplay between the inaugural moment (separation as object) and the moment of writing:

> La fiction freudienne ne se prête pas à cette distinction spatiale de l'historiographie où le sujet du savoir se donne un lieu, le "présent", séparé du lieu de son objet, défini comme "passé". Ici, passé et présent bougent dans un même lieu, polyvalent. (317)

Djebar's goal in looking at these male-authored histories is to first uncover women's obscured presence and then highlight their voices in the construction of early Islamic historiography. (41)

Indeed, new historiographic accounts like Djebar's, especially ones that reiterate tales of women, Berber tribesmen and other previously under-examined stories, can be read as a re-orientation or even dismantling of Western historiography. A critique of historiography (both European and Islamic) is produced through a constructed continuity of the woman story-teller and the contemporary Algerian historiographer/biographer. The need for rewriting Algerian history of the colonial period does not come into doubt here. Assia Djebar's use of history in *Vaste est la prison* articulates not the Algerian history one may anticipate but the effect of an inescapability of the narrator's French subjectivity in recounting it. In this novel, the contemporary self (the narrator/archivist/writer) is conditioned by a symbolic "captivity" within the French literary and intellectual traditions.

This incarceration is indicated by two elements of the narrative: the possibility of articulating the feminine sentiment and that of the impossibility of accessing an Algerian past other than through the French referent. The first element in fact emerges out of the second, for it is the French literary tradition that produces the condition of, and possibility for, representing such an unabashed feminine voice. The French literary tradition has witnessed strong moments of female writing and characterization as an arbiter of literature and acceptable social comportment. Djebar's mention of the twelfth-century legend of *Tristan et Iseut* is but one appearance of the French literary tradition, of which she is perhaps an inheritor, and indicates the importance of French literary discourse in her access to "the ancestors":

> *Ô aïeul au visage enfoui en terre et que, plus probablement, je rejoindrai faute de cet amour final, de cette passion jusqu'à la mort que je quête—car il n'y a pas d'Iseut en Islam . . .* (106; italicized in the original text)

> *O grandmother, whose face is buried in the earth, most*

continually paired. Why and how do tales of fantasy, madness and unrequited love set in late twentieth-century Paris or Algiers consistently bump up against such a sustained erudition?

Many critics have speculated on the meaning of such an obvious yet apparently mysterious relation between historiography and intimate fiction. According to Sonia Lee, in her "Daughters of Hagar: Daughters of Muhammad", Djebar investigates the relation of the Prophet Muhammad with his daughter Fatima in order to make a statement about Islam's original protective posture vis-à-vis women. Lee interprets Djebar's authorial intentions in *L'Amour, la fantasia* in the following way:

> Djebar seems to feel that Muhammad's legendary love for Fatima should have served as a model for Muslim fathers, an opportunity to improve their society, and to act upon the wisdom of the Koran. But instead of listening to their heart, they chose to perpetuate the law of their fathers, thereby yielding to their desire to preserve male prerogatives. (Lee 54)

It is altogether possible that Djebar is arguing against the "dispossession of Fatima" as the unfortunate beginning of the subsequent dispossession of the contemporary Muslim woman.

Another critic, Patricia Geesey, interprets Djebar's use of historical figures as self-inscription into a legacy of female transmitters in what she calls a "reconstructive project" (43). The notion of a "reconstructive project" is important in many contexts where history was written by a colonial intelligentsia and the problems with "reconstructing" will be examined below. Yet another literary critic, Anne Donadey, puts forward the legitimizing function of historical research as a form of support for fictional autobiography. This position is defensible to the extent that Djebar's first novel, *La soif*, was widely criticized by Algerian writers and freedom fighters of the late 1950s for its lack of historical and political *engagement*. In a recent study of *L'Amour, la fantasia* John Erickson argues that Assia Djebar's re-telling of the French colonial conquest of Algeria, through its technique of citation of French historiography and incorporation of new perspectives, parodies and thus subverts the colonial posture as site of knowledge and authorial voice. Along the same lines, and in reference to *Loin de Médine*, Erickson writes:

Ruin and Affect in Assia Djebar's *Vaste est la prison*

Andrea Flores

"Vaste est la prison qui m'écrase"
Assia Djebar

This article deals with a problematic shared by novelists, historians and critics of the post-colonial period. We look here at the mutual determination of fiction (the personal, the intimate, the affective) and the historical (collective, "the objective"), while scientific discourse tries to wrest them from each other. The novels of the Algerian writer Assia Djebar show these two types of narrative discourse to be entwined. This relationship between *Histoire* (History) which, in the case of Algeria was largely written by French historians and artists who worked under colonial patronage, and *histoires* (stories) which concern individuals and their private lives as Algerians is central to our inquiry. Djebar—a prominent and prolific writer—was born in 1936 in Algeria and was educated in Algeria and France. She has published many novels in the French language and is known as a novelist, but she has also written poetry, plays and short stories. She has also directed two films and composed music.[1]

In addition to her talents as novelist and cinematographer, Assia Djebar is also an accomplished historiographer. Many of her novels (with the marked exception of her first, *La soif*, published in 1957) include chapters piled high with researched archival material from pre-Islamic North Africa, nineteenth-century colonial expeditions and other material which contribute to a renewed articulation of Algerian history. During the time required to digest the historical material informing Assia Djebar's writing, I have become entangled in the prickly relationship between these punctilious and erudite historical chapters and the tender stories of passion and heart-break that frequently preoccupy the female protagonists. The tenor of these thematic partners (collective versus individual histories) seems so radically out of tune in the novel that one must wonder why they are

Jameson, Fredric. "Interview". *Alif* 10 (1990). 114-31.

Harlow, Barbara. "Introduction to Kanafani's 'Thoughts on Change and the Blind Language'". *Alif* 10 (1990). 132-57.

Khalil, Iman. "Arab-German Literature." *World Literature Today* 69 (Summer 1995). 521-27.

Rösch, Heidi. *Migrationsliteratur im Interkulturellen Kontext: Eine Didaktische Studie zur Literatur von Aras Oeren, Aysel Oezakin, Franco Biondi und Rafik Schami.* Frankfurt a.M.: Verlag fur Interkulurelle Kommunikation, 1992.

Schami, Rafik. *Damascus Nights.* Philip Boehm, trans. Cairo: AUC Press, 1996.

Weinrich, Harald. "Deutschland ein Türkisches Märchen." *Deutsche Literatur 1983: Ein Jahresüberblick.* Volker Hage and Adolf Fink, eds. Stuttgart: Reclam, 1984. 230-37.

> And yet if Damascus charms with its ancient cultural wealth, if the city's streets have adorned themselves since Roman times with carpets, nuts, copper kettles and elaborately inlaid woodwork [,] (*Damascus Nights* 84)

the city's beauty has been ruined. The orient in Schami's *Erzähler der Nacht*, exemplified here by the city of Damascus, steps forward primarily as a victim, its aggressor being despotic rulers, military regimes and oppressive governments; these, Schami seems to argue, have robbed it of its identity, have marred its beautiful face. His return to storytelling inspired here by the *Arabian Nights* represents an attempt to depict this unacceptable reality, he reaches back to the 'old' storytelling or to the recreation of one basic feature in the beautiful face by a view of its 'new' condition, by an identification of what may be said to constitute its contemporary ugliness.

Notes

[1] All English references to *Erzähler der Nacht* are cited from Philip Boehm's translation entitled *Damascus Nights* (Cairo: The American University in Cairo Press, 1996).

[2] All references to Henckmann's, Rösch's and Weinrich's writings have been translated into English by the author of this article.

[3] Lutz Tantow, "Rafik Schami," *Kritisches Lexikon zur Deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, August 1988: 1-6. All references to Tantow's article are mainly summaries that I translated myself.

Works Cited

Dyke, Carolynn Van. *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Cornell UP, 1985.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell UP, 1964.

Frye, Northrop. "Myth, Fiction and Displacement". *Criticism: The Major Texts*. W. J. Bate, ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1952. 632.

Ghazoul, Ferial. *Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996.

Henckmann, Gisela. "Rafik Schami." *Kritisches Lexikon zur Deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. 1999. 1-12.

Erzähler der Nacht's kinship with the *Arabian Nights* seems to confirm Northrop Frye's well known thesis that "literary shape cannot come from life, it comes only from literary tradition" (632), in essence, the book's preoccupation with Syrian life of the Sixties, for instance, or its treatment of all kinds of issues pertinent to the author's life, would contest such supposition.

The "Orient" as depicted in this work converges with Edward Said's insistence that the term does not mean a 'fixed' homogenous cultural entity the way the West seems to have imagined it during the nineteenth century. It is the Orient of storytellers and their stories; it takes root in a world of cultural diversity which—as one of life's secrets in this part of the world—proves itself a path towards identity realization and shaping. Here Damascus, as the author's choice of setting, acquires special relevance in that the city evolves in its aspect of being

> [ein] historisches Modell einer funktionierenden multikulturellen Gesellschaft, in der Muslime, Christen, Juden, Drusen und andere Religions—und Kulturgemeinschaften seit Jahrhunderten friedlich miteinander leben, in jeweils eigenen Vierteln, in denen die jeweilige religiöse und kulturelle Identität erhalten und weitergegeben wird, die aber offen und durchlässig sind und so ein nachbarliches Zusammenleben ermöglichen. (Henckmann 5)

> a historical model of a functioning multicultural society where Moslems, Christians, Jews, Druses and people of other religious and cultural communities have been peacefully living together. They have lived in open accessible quarters of their own that have enabled a neighborly existence where their respective religious and cultural identities have been preserved and passed on.

> Wie die alten reichen Damaszener ihre Münder mit Goldzähnen schmückten, so schmückte sich diese schon von den Römern gebaute Strasse seit uralten Zeiten mit Teppichen, Nüssen, Kupferkesseln und gedrechseltem Holz. (*Erzähler der Nacht* 88)

> Fatma schaute in die Runde der alten Streithähne. Was für einen Krach veranstalteten diese Grossväter, bloss weil sie einmal erzählen wollte! Und ihr Ali, weshalb war er so überrascht, als sie ihm an diesem Morgen gesagt hatte, sie könnte Salim nicht nur eine, sondern fünfzig Geschichten erzählen? Er lebte seit Jahr und Tag mit ihr, und doch sprach er zu ihr wie zu einer Fremden: "Kannst du das denn gut genug? Erzähl erst mal mir, damit ich höre, ob deine Geschichte meiner Freunde würdig ist." Ja, "würdig", hatte er gesagt. Er, der keine Ahnung vom Erzählen hatte, erhob sich zum Meister der Hakawaties und wollte sie prüfen. (*Erzähler der Nacht* 250-51)

> Fatma looked at the crabby old men snapping away at each other. What a brouhaha these old grandfathers were making just because she wanted to tell a story! And her Ali...the look on his face when she told him that morning that she could tell Salim not one but fifty stories! "Can you do it well enough?" he had asked her. "Why don"t you first tell it to me, so that I can hear whether your story is worthy of my friends." That's right, "worthy"! He who had no idea about telling anything, was acting like the master *hakawati* wanting to test her, the daughter of Leila. (*Damascus Nights* 240)

Her storyteller's skill, her confidence finally enable her to transform the men's approach from a chauvinistic rejection into respect for her talent. Finally, Schami's placement of a cigarette in her mouth which she makes a point of enjoying while she tells her story may be meant as an indication of women's self-affirmation.

Through themes like magic, women, their talent of storytelling, the healing power of love, the storyteller's indispensable need of liberty and finally storytelling as a life-generating force, Fatma's story clearly emphasizes storytelling in its aspect of being a tradition. Thus the note of challenge in her voice when aroused gathers force from her being 'the daughter of Leila', as she puts it, i.e., from being 'her mother's daughter' which phrase serves to suggest notions of cultural heritage. Closely linked to both Fatma and Leila as storytellers (who in a sense act as self images for one another), the *Arabian Nights*' Sheherazade comes to mind. While on the one hand, Schami's

213)], would indicate that his kingdom could not lie any closer, as close perhaps as the man's very circle of friends. But unlike the coffeehouse owner Junis, who excels as a storyteller, Faris, the minister, though eloquent, bores his audience. He "erzählte und erzählte und schmückte jede Handlung und jede Bewegung des Königs so ausführlich aus, dass schliesslich auch sein vertrautester Zuhörer, der Friseur, dem längst schnarchenden Schlosser Gesellschaft leistete und ebenfalls einschlief" (*Erzähler der Nacht* 230) ["went on and on, embellishing every action and every movement of the king in such detail that even his close friend Musa joined Ali, who had long since been snoring, and likewise drifted off" (*Damascus Nights* 220)].

Indeed Schami keeps the biggest surprise up his sleeve till the end: none of the men ultimately manage to release Salim from his misery. The author's choice of a woman, his choice of Fatma, the locksmith's wife to do the job instead, fulfills, as one may argue, a number of purposes. Firstly, it clearly recalls the *Arabian Nights*' Sheherazade and the host of connotations associated with that; secondly, it exposes as well as reproaches Arab men for both their underestimation and fear of women's talents. At hearing that Fatma was to tell the story instead of her husband "[d]er Friseur verdrehte die Augen, der Lehrer murmelte vor sich hin, und der Kaffeehausbesitzer schaute zur geschlossenen Tür hin, als könnte ihn dort etwas in seinem Kummer trösten" (*Erzähler der Nacht* 248) ["the barber rolled his eyes, the teacher mumbled something, and the café owner looked over at the closed door, as if something there could offer consolation" (*Damascus Nights* 237)]. Schami's portrayal of Faris, the minister who counts as the most educated, shows him to be the least capable among the men of making any sense whenever women are concerned. Thirdly, Schami's choice of Fatma to break Salim's spell brings to fruition the book's strong support for women's issues at large. Chapter thirteen reiterates the great potential dormant in women' s creative powers by a depiction of its collision with the world of men who would not only be ignorant of it but who also deny and fear it when brought to their attention. The outcome of this on the part of women as perceived in the following passage depicting Fatma's thoughts is bound to be none other than a resolute defiant stance against such mentality.

(Van Dyke 26). This second more important level of meaning "once seen,...is felt strongly to be the final intention behind the primary meaning" (Fletcher 8).

Behind the "Man who had to hear after death what he had been deaf to while alive" (the title of chapter eleven), that is behind the hero of the story told by Faris, the former minister, stands the author's final intention, it is not one man but many, it is all those totalitarian Marxists whom he mocks for their attitude of a despotic selfrighteousness that renders them oblivious and unaware of the needs and sufferings of their people. Their self-glory, their self-deception causes and deepens their deafness, alienating them from the people they govern. Nevertheless true to the mores of his kind and reminiscent of totalitarian rulers everywhere, this king, the minister's hero, "regierte streng. Hunderte von Kundschaftern horchten das Land aus. Sie waren seine Ohren" (*Erzähler der Nacht* 227) ["continued to rule with a strong hand. He sent hundreds of spies throughout his kingdom to be his ears" (*Damascus Nights* 217)]. And when "Seine Untertanen verfluchten ihn, wenn er auf der Terrasse erschien. Er hielt ihre geballten Fäuste für friedlich winkende Hände und erwiderte zufrieden den Gruss" (*Erzähler der Nacht* 229) ["His subjects began to curse him whenever he appeared on the balcony...., he mistook their angry fists for friendly waves and replied with his own friendly greetings" (*Damascus Nights* 218-19)]. To establish an additional allegorical perspective amidst the comic tone, Schami uses the figure of the king to reflect upon Faris, the minister, who while in office had been dubbed 'the Red Pasha' by the people in reference to both his commitment to Marxism and his aristocratic background (which may be an allusion to Khaled Al Azm, the Syrian prime minister in the fifties who was a radical feudalist). In connection with this the chapter's title would connote the ironic idea that when in power the minister did not listen to his people while after having been ousted, he simply had to. Thus 'the man who had to hear after death what he had been deaf to while alive' ironically comes to portray the ex-minister himself, seated among his friends, listening to their stories. Seen thus "[e]s war einmal, oder es war keinmal" (*Erzähler der Nacht* 222) ["Once upon a time, ... in never-never land" (*Damascus Nights* 213)] in reality means: here and now, while the implication of the words "[w]eiter als die Wakwak Insel lag das Land, wo dieser König herrschte" (*Erzähler der Nacht* 223) ["the king's kingdom lay farther than the Isle of Wakwak" (*Damascus Nights*

If his solitary confinement results in such embittered insight about human nature, it also brings him to the following interesting realization:

> Man geht mit einem Beruf in den Knast und kommt mit tausendundeinem Berufen heraus. Du kannst alles lernen. Ich habe dort, wie ich euch erzählt habe, das Lesen gelernt. Man kann nicht nur Bäcker, Metzger oder Schlosser werden, dort lernst du zusätzlich noch das Messerstechen, Geldfälschen, Schmuggeln oder Witzeerzählen. (*Erzähler der Nacht* 206)

> You go into prison with one profession and come out with a thousand and one professions. You can learn anything there. I told you how I learned to read. You can become a baker, a butcher or a locksmith...but that's not all—you also learn how to use a knife, how to counterfeit money, how to smuggle and how to tell jokes. (*Damascus Nights* 196)

This obvious allusion to the *Arabian Nights*, the convict's words "a thousand and one professions", as a reference to prison's effect on him, also echoes the book's summary in general (embodied by the book's mixed circle of friends trying to liberate their 'imprisoned' Salim) while it elusively comes to pass. As part of that the prisoner's role in *Erzähler der Nacht* projects an absurd reality, one of tragic proportions. Schami has his convict tell the friends in so many different versions one and the same story. Whether it is the story of his own unjust imprisonment, his having been accused of a murder he did not commit, or the story of the imprisoned poet who told only political jokes, or the story of that prisoner who would never bet, the common theme behind all these remains the struggle of the helpless, the precarious position of the writer in relation to the ruler, the battle of the downtrodden common man of the street against the ruthless dealings of the powerful.

Most stories told in *Erzähler der Nacht* are allegorical, in other words they are written to "say...one thing and mean...another" (Fletcher 2). In them two levels of meaning exist, "the first explicit and concrete, the second implicit and often abstract; the first is a fiction, while the second is 'real' or in some way more important"

appears 'jinxed'; his coffeehouse was originally "eine heruntergekommene Spelunke" (*Erzähler der Nacht* 106) ["a dilapidated old dive" (*Damascus Nights* 102)] and "Er sparte mit nichts, um daraus das schönste Lokal im christlichen Viertel zu machen (*Erzähler der Nacht* 106) ["he spared no expense in making it the most beautiful establishment in his quarter" (*Damascus Nights* 102)]. It burned down and plunged him into a debt period that lasted for as long as 10 years until he could start all over again. In short, Schami employs Junis to evoke an image of the orient in its paradoxical aspect; it is an image which combines material poverty with cultural wealth.

As for the formerly, unjustly convicted prisoner (whose name 'Isam' significantly means "he who keeps silent" or "he who withholds"), Schami inserts him as a counter figure to Junis, the storyteller. Through this convict he ridicules both: abusive, oppressive and tyrannical systems of rule, as much as the pathetically passive herd-like submission of their peoples through which their exploitative rulers ascend to power. The character of the convict additionally figures as yet another narrator in the book's character assortment, who metaphorically spread out, and reflect upon a particular stage in the author's life. The imprisonment experience may serve as a symbolic reference to a crisis, a critical or nonproductive period in which the writer refrained or was prevented from writing. The convict, Isam. elaborates.

> Weisst du, wenn du jahrelang nicht redest, werden sogar deine Träume stumm. Deine Worte verwelken und verfaulen in deinem Mund. In jenem Loch hatte ich nur mit den Ratten gelebt. Ich wünschte manchmal, dass sie über mich her-fallen und meinen Schmerzen ein Ende bereiten würden, aber sie waren gnädiger als der Mensch und liessen mich leben. (*Erzähler der Nacht* 203)

> You know, when you don't talk for years, even your dreams become mute. Your words wilt and rot inside your mouth. The only company I had in that hole were the rats. Sometimes I wished they would attack me and put an end to my misery, but they showed me more mercy than the human beings did. (*Damascus Nights* 193)

function. False gold coins here represent the stories invented, the 'lies' which in themselves embody both in one, the storyteller's 'output' as well as income. Details as, for instance, that Junis' friend lived on Lazarists Street, Junis' comic attempt to hide his illiteracy from him, the trick by which he utimately confesses about it bringing to light the imam's lack of—rather than exertion of—influence on him as far as literacy is concerned, the friend's decision to practically adopt him and send him to school; his request that Junis vow never to let any guest leave his café hungry or dissatisfied; all these evoke the storyteller's occupation, that it belongs to a tradition which considers itself socially responsible. This, needless to point out, would relate to Schami's personal conviction regarding the vocation of a storywriter. His story's message however, would not end here.

Further ironic details usher in the idea that Schami employs the story as a means by which to reflect upon his own professional development. Schami's early writings on the integration of immigrants in German society would provide an example for socially committed (or rather, to be more precise, critical) writing—however, this type of literature, our story might show, had been the product of a particular stage which ended. In such context, the counterfeiter would symbolize that particular canon and/or the writer himself while in the stage. Junis' betrayal of the counterfeiter, his guilt feelings about that would portray the author's departure from that canon, his independence from it. When at the end of the story one of the assembled friends asks Junis whether he ever met his wealthy friend again, Junis answers in the negative. We now might be able to guess why, while answering, "ein Lächeln umspielte seinen Mund" (*Erzähler der Nacht* 139) ["a smile played around his lips"(*Damascus Nights* 131)]. As for the choice of the counterfeiter to signify the storyteller, it would seem to air the author's reservations about the validity of this particular literary canon.

Generally, the chapter dedicated to Junis entertains the romantic idea of a certain 'blessedness' characteristic of the East, shown to be reflected in its oral narrative traditions which continue to flourish amidst a world of poverty and social problems. In a sense, Junis personifies the sentimental idea of the charming 'mystery' of the East; not much about his person was known: "kaum einer wusste, woher Junis kam" (*Erzähler der Nacht* 106) ["hardly anyone knew where he had come from" (*Damascus Nights* 102)]. Part of this 'mysteriousness' is seen to relate to a certain tragic streak; Junis

secret of his wealth and takes charge of him. Eventually Junis discovers the friend's occupation; he turns out to be a counterfeiter. Unable to keep the secret, Junis divulges it to a schoolmate upon which both try their hand at 'the trade' in the friend's absence. Consequently, the police discover and arrest his friend. He gets jailed making Junis feel very guilty, but the friend merely laughs when guilt-ridden Junis pays him a visit in jail: "Statt...dich dauernd zu schämen sollst du deinen Kopf benutzen und lernen: Erzähle nie alles was du weisst" (*Erzähler der Nacht* 136) ["Instead of...being ashamed for the rest of your life, you should use your head and learn: never tell everything you know" (*Damascus Nights* 129)]. About to be released, the friend informs Junis where to find a sack of counterfeited gold liras still hidden in the house in order to enable him to open the coffeehouse he dreamed of, on condition that he vows never to let any guest leave from there hungry or dissatisfied. He further asks Junis to get him a second sack filled with hay to a certain coffee house on the day of his release which Junis does. This second sack (of hay) was so heavy that Junis could hardly carry it, implying of course, that it was not filled with hay. Afer that the two friends part, and Junis buys the 'dilapidated dump' which he turns into a coffeehouse. At the end of his story, he traces his own experience with the *hakawati* tradition back to its origin.

> Doch mit dem Essen allein konnte ich die Leute nicht zufrieden machen. Ich sah, wie sie betrübt nach Hause gingen. Eines Nachts dann erzählte ein Gast zufällig eine schöne Geschichte, und die Leute sassen länger da und gingen mit seligen Gesichtern nach Hause. Von nun an liess ich Nacht für Nacht einen Hakawati bei mir erzählen. (*Erzähler der Nacht* 139)

> I saw that the food was not enough to keep my guests satisfied. I saw how they would go back home with all their cares and worries. Then one night a guest happened to tell a beautiful story, and the people stayed longer and went home happier. From then on I hired a *hakawati* every night. (*Damascus Nights* 131)

Perceived as an extended metaphor, the story highlights the act of storytelling as a trade inseparable from its constructive social

they resort to that block rather than enhance the child's development process. This gains wider significance if brought in connection with the book's core theme of social problems at large. Schami's complaint no doubt agrees with Kanafani, that

> although family structure may appear to be the best example of patriarchy, it is not the most important. Patriarchy is reflected in the very foundations of our social and political life as well, where it serves to inhibit the emergence of young people into the ranks of the leadership. In a period of rapid social movement, however what is required is that generation's ascent, not its shackling. (Harlow 141)

It would have been the easier choice, but Schami does not allow the high narrative curve of Junis' life to disintegrate into direct socio-political commentary; instead, he creates a counter curve of Junis' life story, one final master story, the mother story, so to speak, that embraces all the stories Junis previously told. Through this key story (of the origin of his coffeehouse) the meaning of which hides in and by its symbolism, Junis steps forward in the guise of the storyteller who practices a social role. It is as if it had been in preparation for this role when earlier on in the chapter he provides explicit answers to his friends' queries about the *hakawatis*, for instance, that "[e]ine Erzählung musste [den] Gästen schmecken" (*Erzähler der Nacht* 113) [the "story had to taste every bit as good as the food" (*Damascus Nights* 109)], or that good *hakawatis* "liessen nicht dauernd fliegende Teppiche herumsausen, Drachen Feuer spucken" (*Erzähler der Nacht* 114) ["didn't have flying carpets constantly whizzing around or dragons spitting fire" (*Damascus Nights* 109)], that "[b]ei den guten Hakawaties schauten die Zuhörer auch dann ganz gebannt hin, wenn sie von den einfachsten Dingen ezählten" (*Erzähler der Nacht* 115) ["they kept their listeners just as spellbound with the simplest things" (*Damascus Nights* 115)].

His final story, bringing the chapter to its conclusion, puts to use all of the above but, most importantly also abides by his craft's secret: never to tell everything he knows. To look at some of its symbolism, we first need to summarize his story. Junis tells of how, as a child, he encountered this 'wealthy gentleman' who, struck by his intelligence, sympathizes with the poor illiterate; he lets him in on the

what happened earlier when he told them the truth, an instance by which the book's highlighted role of stories and storytelling as an exit to an "existential" dilemma receives renewed confirmation.

But through none of the book's characters is the theme of storytelling given as much attention as through the character of Junis, the coffeehouse owner. Junis, whose name may be interpreted to mean "he who keeps one company" serves as Schami's means of zooming in on the *hakawati* profession which in itself constitutes a main feature of, and provides a renewed opportunity of access to, the book's perception of the orient. Stories told by the *hakawatis* figure as the tastiest dish in this lively and warm representation of a coffeehouse culture known for its unique sense of hospitality. In their abundance and variety these stories enrich and, in a sense, compose the marker of the orient's identity, not unlike the Latakia pipe tobacco, the Yemenite mocha, the Lebanese arak and the Egyptian beans which make up the relaxation and comfort of the book's coffeehouse, filling it with life.

But the stories here also revive politically troubled and oppressed Syrian life of the Sixties, characterized by a total lack of freedom of expression. Via Junis, Schami shows how Syrians then had severely suffered from social problems like poverty, child labour and a backward education system. Junis refers to a miserable childhood full of hardships. "Die Schule war grausam. Ein alter Scheich unterrichtete mehr mit Fusstritten und Schlagstock als mit dem Koran" (*Erzähler der Nacht* 120) ["The school was a horror. An old imam taught us more about kicks and canings than about the Koran" (*Damascus Nights* 114-15)], he complains, while airing his author's critical views of the traditional Arab system of education then, in its having been ineffective, oppressive and underdeveloped. What made matters worse, as Schami might add, was the society's uncritical ready acceptance of that system. The father of Junis, for instance, not only "gab die Hoffnung nicht auf, aus irgendeinem seiner Söhne einen Scheich machen zu können" (*Erzähler der Nacht* 121) ["never gave up the hope that one of his sons might become an imam" (*Damascus Nights* 115)], but also rejected his own son when he failed to live up to his expectations. As a crippling domineering figure, the father personifies an additional criticism of oriental society. Here the reader is given a taste of the problematics of patriarchy through the particular roles of Sheikh and father depicted as primarily detrimental due to the backward education and/or treatment styles

imported penguin; not only does it provide a badly needed touch of beauty to Tuma's home but most of all it brings life to it and manages to create much needed space, if only by illusion, out of nothing.

Schami uses Tuma's experience of emigration to America to emphasize a disillusion with the idea of the 'American Dream'. Via Tuma, the reader is also told how "[d]ie Amerikaner bewohnen ein grosses Land, doch von der übrigen Welt wissen sie wenig (*Erzähler der Nacht* 153) ["Americans have a huge country, but...know very little about the rest of the world" (*Damascus Nights* 144)]. They can become inconsiderate about the sorrows of others and they hunger for anything new. In America, Tuma tells his friends "das Neue glaubt man nicht, und an ein Wunder gewöhnt man sich, wenn es ein paar Tage anhält" (*Erzähler der Nacht* 161) ["people don't believe what's new to them, and any miracle becomes what the Americans call 'old hat' if it lasts a couple of days" (*Damascus Nights* 152)]. Items by which Tuma winds up his list amid the amazement and disbelief of his friends and which voice an all too well known reproach against Americans or Westerners at large, that Americans treat dogs better than they treat human beings and that they live slaves to their insatiable materialistic greed (*Erzähler der Nacht* 161-68, *Damascus Nights* 152-59).

Schami essentially situates Tuma in mid air over an unbelievably vast gap between East and West hardly bridged by the facts that he reports to his friends and that to them seem as strange as fairy tales. The more his friends laugh in disbelief at, for instance, the lucky position of dogs in America, the deeper Tuma's embarrassment at a perceived discrepancy between the two worlds, and the more evident his author's agony about that becomes. Schami here clearly laments not merely a developmental gulf between the two worlds but more so the West's lack of awareness if not indifference concerning its fellow humans elsewhere. Soon Tuma gives up his self-imposed, impossible, mission of familiarizing his friends with the realities of life in the West by a depiction of its facts. Overpowered by their ever growing disbelief, he resigns. Is his helplessness meant to imply the author's own feelings of crisis at an unbridgeable discrepancy perceived between both worlds and a pervasive sense of hopelessness about that? When in the end Tuma decides to walk out of the problem by inventing lies instead of depicting facts, he metaphorically enacts the same solution Schami resorts to when he writes his stories. Ironically, Tuma's friends believe his lie immediately—contrary to

> uninterrupted noisy stream; if it hadn't come from America then Salim, Mehdi, or Junis would have suggested to Tuma that he throw it in the trash. Or else Isam would have smashed the plastic bird into a thousand and one pieces. Faris and Musa, on the other hand, both agreed that the presence of the ice dweller in the middle of Damascus had a cooling effect on the soul. (*Damascus Nights* 134)

This time the cutting allusion targets what one would call the Arabs' soft spot for everything American regardless of its unsuitability within an Arabic context. The idea acquires relevance in a multiplicity of ways; we need only think of the young Arab architect (or even writer for that matter) who instead of learning from his own heritage when it comes to styles of construction (or writing), borrows from American, i.e. modern architecture (or literature) which, like Tuma's plastic penguin may be very ugly or simply out of place.

The plastic penguin being light and artificial, a lifeless piece of "Kitsch", spreads only a false sense of cheerfulness around it which seems all the more obvious because it contrasts with a genuinely quaint piece of Arab culture, or at least a representative of that in form of the beautiful fountain, on the edge of which the penguin stands. Seen as a self image, the plastic penguin projects a picture of the American Tuma, who ironically, in contrast to his Arab self, has little if anything to offer. It is not his America which deserves attention but

> [der] kleine Dschungel aus Pflanzen und tausend kleinen Blumentöpfen, die Tuma mit seinen geschickten Händen aus Konservendosen fertigte, bemalte und so gut zusammenbaute, dass der Hof durch die vielen Pflanzen sogar grösser wirkte. (*Erzähler der Nacht* 141)

> a miniature jungle of plants growing out of tiny flowerpots, which Tuma's clever hands had first fashioned from tin cans and then painted and arranged with such skill that the plants actually made the courtyard appear larger than it was. (*Damascus Nights* 134)

The ingenious "jungle", handled with so much care, portrays a case of "real" creativity as opposed to the pretentiousness associated with the

that "[w]äre seine Frau Jeannette nicht sehr klein und dünn gewesen, so hätten sich die zwei nie gleichzeitig in den Puppenzimmern dieses Hauses bewegen können" (*Erzähler der Nacht* 141) ["if his wife Jeannette hadn't been so petite and thin, the two of them would never have been able to move at the same time inside the tiny rooms of their dollhouse" (*Damascus Nights* 134)]. Yet,

> [t]rotzdem liess Tuma es sich nicht nehmen, in seinen zwei mal zwei Metern Innenhof das Glück der arabischen Höfe aufzubauen, so wie er davon seiner Frau dreissig Jahre lang vorgeschwärmt hatte[:] ein Springbrunnen ... . (*Erzähler der Nacht* 141)

> [n]evertheless, in his forty square feet of courtyard Tuma was not to be deterred from constructing the pride and the joy of every Arabian palace: what he had been raving to his wife about for thirty years—a fountain ... . (*Damascus Nights* 134)

On the other hand, the treasure of a fountain, in this case, was "so gross wie ein Suppentopf" (*Erzähler der Nacht* 141) ["no larger than a soup bowl"(*Damascus Nights* 134)]. Schami's unrelenting sarcastic sharpness which fires at his own people should be taken for what it truly is: an affectionate gesture meant to portray his people, their strengths, their weaknesses and in the process either praise or hope for a change wherever it may be desirable or possible. Still busy with descriptions of Tuma's fountain, the narrator continues:

> Nur ein Penguin aus Plastik störte Tuma's Freunde. Der Plastikpenguin spuckte ununterbrochen und geräuschvoll Wasser in den Suppentopf, und wäre er nicht aus Amerika gewesen, dann hätten ihm Salim, Mehdi oder Yunis empfohlen, ihn auf den Müll zu werfen. Oder Isam hätte den Plastikvogel für ihn verscherbelt. Faris und Musa dagegen waren sich auch hier einig, dass der Anblick des Eisbewohners, mitten in Damaskus, Kühlung für die Seele verschaffte. (*Erzähler der Nacht* 141)

> The only thing that bothered his friends was a plastic penguin, which spat water into the soup bowl in an

> In Latakia lebten wir wie die Bienen, der einzelne galt nichts, die Sippe alles. Das gibt dir Schutz, doch es bindet dir auch Hände und Füsse. In Amerika leben die Leute wie die Gazellen, jeder für sich allein, auch wenn sie zusammengehen. (*Erzähler der Nacht* 149)

> In Latakia we lived like bees—the individual didn't count, the clan was everything. It gives you a feeling of security, but it also ties your hands and feet up. In America people live like gazelles, everyone for himself, even if they travel together. You're on your own, but you're also free to try something new. (*Damascus Nights* 141)

Tuma's reflective commentary then branches out to other matters as for instance people's approach to death in America and in Syria which he comes to perceive based on the contrasting manner by which they keep their cemeteries. He observes how Americans clean and decorate their cemeteries, and how briefly they mourn their dead. "Sie tun so, als würde der Tod ihnen nichts ausmachen, und gehen an seinem Ort spazieren, als hätten sie ihn vergessen" (*Erzähler der Nacht* 158) ["They act as if death didn't matter to them, and they go walking in its place as if they'd completely forgotten about it" (*Damascus Nights* 150)], he explains to his friends. Arabs, in contrast, who celebrate weddings for days and days, mourn their dead for even longer. For an Arab, one of the friends reports, "ein Friedhof ist ein Ort der Vernichtung...und nicht zum Vergnügen da. Schau doch unsere Friedhöfe an! Sie verfallen mit der Zeit wie die Knochen, die sie unter der Erde beherbegen" (*Erzähler der Nacht* 158) ["a grave yard is a place of ruin...and not of pleasure...look at our cemeteries! In time they decay, just like the bones they shelter under the earth" (*Damascus Nights* 150)]. Tuma also tells his friends about how Americans never bargain when they buy something and how they celebrate birthdays, something which Arabs never do. Such quick strokes of a juxtaposition between East and West via Tuma's storytelling provide Schami with an opportunity to voice social criticism that pertains to the peoples of both worlds. Schami first teases about the Arabs' care for appearances; he lashes out at their outdated love of pomp which they adhere to despite their destitute conditions of life. Tuma's house upon his return to Syria was so small,

Die Abaragasse, in der Salim wohnte, hat ein erdfarbenes, altes Gesicht voller Furchen, Kinderkritzeleien und Geschichten" (*Erzähler der Nacht* 85) ["Abara Street where Salim lived, has an old, earth-colored face with furrows, children's scribblings, and stories" (*Damascus Nights* 81)]. Schami explores each street Salim passes through in its particularity and reveals the existence of myriad passages to a world of stories behind its inhabitants. The quest-like tour further seeks and celebrates that which is essentially oriental in that it takes Salim to a variety of shops and places like the coppersmith's, the spice-market, a café and the bathhouse which in turn usher in all kinds of social interaction where he would hear of the latest news as, for instance, about the cholera and where he would gossip about espionage and women. Finally, at the end of his tour, proving to be an oriental all the way through to his bones, Salim bargains for a platter: "Salim eilte nach Hause, den alten Basar hinter sich lassend, und als er am späten Nachmittag die Tür seines Zimmers öffnete, hörte er die Altstadt nur noch als fernes Raunen, das geschwätzig, bunt und dauerhaft verwoben war wie ein orientalischer Teppich (*Erzähler der Nacht* 105 ["He ultimately hurries home, leaving the old bazaar behind him,...all its sights and sounds were woven into a whisper, as full of life and color and every bit as rugged as an Oriental rug" (*Damascus Nights* 101)].

Away from such beautiful but perhaps worn out images of the orient (stereotyped and limited by its connection to certain places like bazaars) the character of Tuma, the emigrant, attracts attention. Through him Schami casts a "fresh" perception of the orient and its ways which gains momentum by its juxtaposition with a corresponding occidental counter image. Tuma's privileged position of someone who lived in the West grants him "authority" among his friends to look back in thought, to undertake comparisons, approve or disapprove of customs, of traditions, local or foreign with good reason. At the same time, having returned to the Arab homeland to stay makes of him a full-hearted oriental because "je älter er wurde, um so grösser wurde seine Sehnsucht nach seiner Stadt Latakia" (*Erzähler der Nacht* 149) ["the older he got, the more homesick he became for his Latakia" (*Damascus Nights* 140)]. The voice is a wise man's enriched with experience when it observes differences between life 'over there' in the West as opposed to 'over here' in the oriental homeland:

Nacht, the multiplicity of stories and storytelling techniques is the product of Salim's mixed circle of friends who radically differ by virtue of their different personalities, social background and profession; this becomes Schami's innovative means of engaging in the complex mechanisms of identity creation.

Characters in *Erzähler der Nacht*, rather flat than round, are often built around ideas and stereotypes associated with their professions. Thus Faris, the former minister, and Musa, the barber, for example, tend to be politically dirty-minded, suspicious and scheming. Of all the friends who come for Salim's rescue, alone these two first suspect Salim of trickery and deception and then conspire against him behind the others' back in order to trap him into speech. Their erroneous presumption about being more intelligent than the others, more aware of a suspected hidden reality behind Salim's supposed act of silence, exposes a false side to their character and adds an ironic comic dimension to their role. When the friends compete to invite Salim over to their homes, so does Faris, the minister; but his act of hospitality, in line with his being a minister, or a politician of some sort, has ulterior motives, for the good German beer which he showers Salim with, is basically meant to bring him to speak. Ironically though, after Salim drinks a lot of beer, he does not utter a word but instead relieves himself into the minister's pot of a rubber tree, which his wife had been nursing for years (*Erzähler der Nacht* 37, *Damascus Nights* 34); this of course ostensibly conveys the failure of the minister's scheme aside from underlining an already sarcastic view of his person.

Schami's storytelling palette of personalities feeds upon, survives by, and continuously produces a spirit of place. Loud lively talk, excited interaction, quarrels, and reconciliation—all familiarize the reader with a unique sense of community, typical of Arab society and shown to evolve as part of, and inseparable from, its practice of its oral narrative traditions. Salim's tour of Damascus streets in chapter six metaphorically probes identity, generating links between place and personality; in essence his walk leads through little else than the novel's plot where the terms "street" and "character" become interchangeable. His trip through the streets basically portrays his journey through the world of entertaining, personality-packed stories created by his friends. Every character, every story in *Erzähler der Nacht*, like every street, has its own face, its own smell, and its own voice: "Jede Strasse hat ihr Gesicht, ihren Geruch und ihre Stimme.

fairytale linked in many of its parts, the atmosphere evoked produces in one sense an image of the orient.

It is in the practice and review of storytelling that characters in *Erzähler der Nacht* revel till delirium. Schami charms the reader, toys with him by the tongues of the text's *hakawatis* who lure him along in an attempt to explore every possible angle of an all-encompassing theme. Similar to what happens in the *Arabian Nights*, the thematic diversity highlights "the encyclopedic drive and the yearning for a totality...Instead of being directed thematically, it runs in innumerable directions. Here what counts is not a move in a given direction and with a foreseeable objective, but simply to move—the orientation is immaterial" (Ghazoul 102).

About the construction of *Erzähler der Nacht* Schami confides in his readers (on the book's jacket of the German version) that he had once wanted to bring together all possible methods of storytelling in one story, but first thought it would be impossible; after numerous attempts however, as he puts it, he was able to accommodate all possible arts of storytelling in this one book; "not even the way in which fire narrates to wood escaped me".

Tantow's description of Schami's style at large would apply perfectly to his *Erzähler der Nacht.*[3] Along with satire, he explains, Schami's style boasts three formal qualities that point at the following vital aspects of his performance strategy. Firstly, he employs highly digressive subplots, part of the story-within-a-story technique, which happens to coincide with oriental storytelling. Here, apparently insignificant material in Schami's stories proves to hold a story's very essence while a story's critical statement would come forward only 'by the way', its message left to ripen only gradually within the reader's awareness. Secondly, his style is characterised by the use of dialogue and direct speech within the fairytale which brings the tale to life making it more immediate and more authentic. Thirdly, he tells stories about storytelling. It is important to add that Schami's tales, as he himself stresses, require being told. In fact, he desires their experience by an audience whose active response becomes indispensable to the story's "production". This may be connected to migration literature or to children's literature, which happens to be a literary path Schami has chosen to take. The author seems to be involved in a battle to revive a lost role for oral literature in a society in which an overpowering influence of modern media is apt to drive the community further and further into passivity. In *Erzähler der*

German literature that concerns...the Germans as much as it concerns themselves, since this literature provides [the Germans] with the opportunity to perceive [themselves] in the position of the foreigner and to look at Germany as a foreign land.

Schami's later works pay their attention to a different subject area in that they relate to the world from which he originates and, in a sense, take him back to it. In these he looks back to his childhood, to the orient, its themes and its narrative traditions (Khalil 2). A latecomer in his repertoire, Schami's *Erzähler der Nacht* (*Damascus Nights*) stands out for its very ambitious attempt to break new grounds on the wings of old narrative traditions; it resorts to the techniques that have shaped the orient's monumental giant of tales the *Arabian Nights*. Set in Damascus of the Sixties, like the *Arabian Nights*, it is a series of stories within a story. *Erzähler der Nacht* is the story of Salim, the coachman who suddenly loses his voice and whose seven friends, (after his being secretly told by a fairy that he must receive seven unique gifts within three months in order to be saved) come to his rescue. When each friend tells a tale to help him restore his lost capacity for speech, the *Arabian Nights*' "survival strategy" which triggers its storytelling via its heroine Sheharazade, evolves here as a strategy of rescue; the "fairly stable enclosing story" of Salim lifts the curtain to allow "a relatively unstable enclosed content"(Ghazoul 17) on stage. Salim's friends come from all walks of life; so the list includes men who have different professions or men whose lives had been marked by some dramatic bend that would make their lives and experiences interesting, and render them worthy of being told. Along with dumbstruck Salim who incidentally happens to be illiterate, the reader encounters a locksmith, a school teacher, a barber, a former minister, an emigrant (who emigrated to America but came back), a café-owner and a former convict while they spin their tales. The stories occur freely, make the text appear to be in "state of flux" and thus bring it "closer to oral than to written literature"(Ghazoul 17). We are made to join rather than read about Salim and his friends while they talk, quarrel and joke the nights away. Long lively sessions present them as each competes to tell the best and most alluring of stories. Stories conjure up worlds as diverse as their tellers; fantasy and reality intermingle, past and present, truth and deception can hardly be distinguished. Through this 'definition- defying' aspect,

> nur im gesellschaftlichen Abseits-toleriert. Ihre Forderung nach Partizipation und Emanzipation geht sehr viel weiter, denn sie fordert ein gleichberechtigtes Miteinander und begnügt sich nicht mit subkuturellen Nischen. ... [D]ie Migrationsliteratur ... analysiert die Hintergründe gesellschaftlicher und kultureller Fehlentwicklungen und zeigt darüber hinaus erste Ansätze für Gegenbewegungen auf. (Rösch 207)[2]

> It aspires to social change that originates in the development of the emancipation of minorities and their contribution to such a change. Its desired "social utopia", however, diverts from the concept of a multi-cultural society that allows the co-existence of all cultural forms of expression, or tolerates the co-existence of minority cultures along with the majority culture on condition that the minority culture remains marginal. Its call for participation and emancipation incorporates far more as it demands a togetherness based on equal rights, one that remains dissatisfied with cultural marginality. In addition to reflecting social and cultural realities, these works take it upon themselves to analyze the causes of flawed social and cultural developments and in turn may point at beginnings for counter movements.

The importance of such a literary movement for the Germans, as Weinrich points out, is that

> diese Zuwanderer selber sagen, wie sie sich sehen und wie sie uns [Deutsche] sehen. Und sie sagen es in deutscher Sprache und leisten damit einen bemerkenswerten Beitrag zur deutschen Literatur, der uns Deutsche mindestens ebenso angeht wie die Gastarbeiter selber, da wir in dieser Literatur die Chance erhalten, uns selber als Fremde und Deutscland als ein fremdes Land wahrzunehmen. (230)

> through it migrants express both their view of themselves as well as their view of [the Germans]. They do this in German and thus make a remarkable contribution to

evolve via a series of slow moving digressions that acquire dialogical shape. He narrates "tales, fables and fantasy stories...as well as satires, realistic stories and episodes from his novels...extemporaneously" (Khalil 11). His fairytales have been described as "not necessarily Oriental but rather a fusion of Western and Eastern motifs from tales, sagas and legends in fairy-tale form, which he calls 'das andere Märchen' ['the other fairy tale'] (Khalil 2).

Early influences of storytelling on Schami reach back to Malula, the small Syrian mountain village in which he was born in 1946 and to the Damascus cafés' *hakawatis* (professional storytellers), to all those people of his childhood days when a popular narrative tradition had nourished and enriched social life; most of all the *Arabian Nights* in one of its radio productions, seems to have deeply marked the ten-year-old's imagination then.

With his background as a Syrian Arab who migrated to Germany, Schami first chooses to deal with the theme of immigration. Being a so-called "first generation Arab writer" in Germany (apparently no second or third generation has yet emerged)(Khalil 1), his writing evolved to attract attention in the period of sociopolitical engagement for many migrant writers during the eighties. Together with Yusuf Naoum, Suleman Taufiq and the Italian writer Franco Biondi, he established the book series "Südwind-Gastarbeiter-Deutsch" (Southwind Guest-Worker German), later named "Südwind Literatur" (South Wind Literature) (Khalil 2) and published works that mainly dealt with the theme of migration. Several works of his as, for instance, his collection of short stories entitled *Sehnsucht Fährt Schwarz: Geschichten aus der Fremde* (1988) (*Longing Takes a Joy Ride: Stories Away from Home*) examine and ridicule dissatisfactory life conditions of migrant workers in Germany. Migration literature at large, refers to works that represent and reflect upon the settlement process of migrant workers in Germany during the eighties:

> Sie repräsentiert eine auf Emanzipation und Partizipation der Minderheiten ausgerichtete Veränderung [der deutschen] Gesellschaft. Ihre gesellschaftliche Utopie ist nicht identisch mit dem Konzept einer multikulturellen Gesellschaft, das alle kulturellen Äusserungsformen nebeneinander bestehen lässt und die 'Minderheitenkulturen' neben der nach wie vor dominierenden 'Kultur der Mehrheitsbevölkerung'—meist

Stories, Stories, Stories: Rafik Schami's *Erzähler der Nacht*

Magda Amin

Erzähler der Nacht (first published in 1989; English translation, *Damascus Nights*, first published in 1993)[1] plunges us into a relatively young field of literature which emerged through the efforts of writers from the Third World who live and write inside the First. It is interesting and perhaps expected that one of these writers' ways to attempt to come to terms with their paradoxical situation in life has been to explore and to experiment with oral narrative traditions of their countries of origin; such an approach would be rooted in what Jameson considers a postmodernist conviction,

> the notion that in many ways the oral traditions and what used to be thought of as simpler forms are more complicated and more interesting than the West's own bourgeois forms. (118-19)

Particularly relevant to *Erzähler der Nacht* would be the return to storytelling. But whether it is true, as Jameson argues, that the prestigious powerful position of language, its "eloquence in the older sense" (120), in many Third World cultures guides writers towards literary potentialities long lost in the West, remains to be proved.

Schami's German public calls him "the professional storyteller" but there may be more to him than that. By his practice of the art of storytelling, particularly in its oral form, Rafik Schami moves against the tide of the times. Along with other writers of Arab descent in Germany, as for instance, the Iraqi Huda Al Hilali, the Palestinian Bedouin from the Negev Desert, Salim Alafanisch, and the Lebanese Yusuf Naoum, the Syrian Schami (1946-) chooses to carry on a narrative tradition which has been "increasingly supplanted by the modern media"; back home in the countries from where these writers come, this tradition is about to disappear (Khalil 3). In contrast with the German Märchen's characteristic conciseness, Schami's stories

Marquez's story, a figure similar to Alrawi's archangel is held in a chicken coop. The mere presence of this silent figure provokes major disruption in a small seaside community. Alrawi has read García Marquez, but he doesn't recall this story as a specific influence (e-mail to the author, 16 January 2000).

[12] Karim Alrawi often uses sex in its heterosexual and homosexual manifestations as a metaphor for abuses of power.

[13] Bertolt Brecht, "Writing the Truth: Five Difficulties," trans. Richard Winston, *Galileo*, trans. Charles Laughton, ed. Eric Bentley (New York: Grove, 1966) 143.

[14] Brecht, "Writing the Truth" 146.

[15] Brecht, "Writing the Truth" 146.

[16] Karim Alrawi, e-mail to the author, 16 January 2000.

[17] Karim Alrawi, e-mail to the author, 28 July 1999.

[18] See Emile Habiby, *The Secret Life of Saeed: The Pessoptimist*, trans. by Salma Khadra Jayyusi and Trevor LeGassick (London: Zed, 1985).

[19] See Jaroslav Hasek, *The Good Soldier Svejk and his Fortunes in the World War* (Harmondsworth: Penguin Books, 1974).

[20] Bertolt Brecht, *A Man's a Man*, Early Plays by Bertolt Brecht, Eric Bentley, ed. (New York: Grove, 1964) 117-98.

[21] Eric Bentley, ed., *The Brecht Commentaries, 1943-1980* (New York: Grove, 1981) 112.

[22] Bertolt Brecht, "Formal Problems Arising from the Theatre's New Content," *Brecht on Theatre*, ed. and trans. John Willet (New York: Hill and Wang, 1964) 227.

[23] William Gaskill, *A Sense of Direction: Life at the Royal Court* (London: Faber & Faber, 1988) 135.

[24] Karim Alrawi, e-mail to the author, 28 July 1999.

[25] Karim Alrawi, e-mail to the author, 28 July 1999.

[26] Karim Alrawi, e-mail to the author, 28 July 1999.

[27] Karim Alrawi, e-mail to the author, 17 June 1999.

[28] Susan Carlson, "Collaboration, Identity, and Cultural Difference: Karim Alrawi's Theatre of Engagement," *Theatre Journal* 45 (Spring 1993): 158.

[29] Joyce Devlin, "Joint Stock: From Colorless Company to Company of Color," *Theatre Topics* 2 (March 1992) 63-76.

[30] Karim Alrawi, e-mail to the author, 28 July 1999.

[31] Karim Alrawi, e-mail to the author, 28 July 1999.

[32] Karim Alrawi, e-mail to the author, 28 July 1999.

Lake (1985), written for and produced by Joint Stock Theatre Group won him the Edinburgh Festival Fringe First Award and Critics' Circle Award. *A Colder Climate* was produced in 1986 at the Royal Court Theatre where Alrawi occupied the position of Playwright-in-Residence. He then returned to Joint Stock and wrote two plays for them in succession: *Child in the Heart* (1987-88) and *Promised Land* (1988). Alrawi resided in Cairo with his wife and children between 1988 and 1994. *Crossing the Water* was produced in 1990 as a staged reading at the American University in Cairo before being banned by the Censor. While in Cairo Alrawi wrote four plays in Arabic: *Madinet al-salam* (*City of Peace*, 1990), *Al-Bayt al-mahjur* (*The Abandoned House*, 1991), *Al-Utubis* (*The Bus*), and *Mudun ghai'bah* (*Forgotten Cities*). The first two were seen by Cairo audiences in private performances directed by the author at the Wallace Theatre of the American University in Cairo. Alrawi moved to North America in 1994 where he continues to write plays and conduct workshops. He is currently Visiting Professor at the University of Victoria, Canada as well as Editor-in-Chief of *Arabica*, the leading Arab-American magazine. Unfortunately, most of Karim Alrawi's dramatic output (over fourteen full-length plays in English and four full-length plays in Arabic) exists so far in manuscript form only. Only three of Alrawi's plays have been published. These are *A Colder Climate*, The Royal Court Writers Series (London: Methuen, 1986); *Migrations* (London: The Playwright's Press, 1986); and *A Gift of Glory: Edsel Ford and the Diego Rivera Murals at The Detroit Institute of Arts* (Rochester, MI: MBPAC Press, 1998). For a critical overview of Alrawi early dramatic output see Sabri Hafez, "Karim Alrawi," *Asfar* 9 (May 1988) 165-175; and Susan Carlson, "Collaboration, Identity, and Cultural Difference: Karim Alrawi's Theatre of Engagement," *Theatre Journal* 45 (Spring 1993): 155-73.

[5] Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Petite collection maspero 20 (Paris: François Maspero, 1968).

[6] Karim Alrawi, *Natural Alien*, author's manuscript copy (1995) 9.

[7] Karim Alrawi, *Dreams . . . Deep As Rivers*, author's manuscript copy (1991) 3.

[8] Karim Alrawi, e-mail to the author, 19 July 1999.

[9] Karim Alrawi, e-mail to the author, 19 July 1999.

[10] Karim Alrawi, *Promised Land*, author's manuscript copy (1988) 13. Subsequent page references will be made in the text.

[11] See Gabriel García Marquez, "A Very Old Man with Enormous Wings," *Collected Short Stories* (New York: Harper & Row, 1984) 203-211. In

> are what I know about. I was told that it was alleged that *Promised Land* was a communist play.[30]

That, however, did not prevent Palestinians from attending the performances of *Promised Land.* Alrawi recalls how in the last scene of the play, as the destroyed villages named by Radi would come back to life, "some audiences members would cheer."[31] That is because despite its black comedy, *Promised Land* is essentially an optimistic parable of self-discovery. Radi's journey back home walking on the water, Alrawi says, "represents the inevitability of a return. Nothing can stop that happening. It will probably be a return whose exact form we cannot yet envisage, but it will happen."[32]

Nearly ten years after it was written and performed, in the wake of Olso and after the transformation of Gaza and the West Bank into bantustans, *Promised Land* stands as a prophetic piece of work. The absurd situation of Radi in an Israeli uniform and laying siege to a Palestinian village has become a reality. Now that the Palestinian Liberation Organization has transformed itself into the Palestinian Authority, it is an almost regular feature of the television news to see their security forces cooperating closely with Israeli soldiers in protecting settlers from the anger of despoiled Palestinians.

Notes

[1] Bertolt Brecht, "The Popular and the Realistic," *Brecht on Theatre*, ed. and trans. John Willet (New York: Hill and Wang, 1964) 110.

[2] Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, *Theory and History of Literature* 10 (Minneapolis: U of Minnesota P, 1984) 76.

[3] Alex Callinicos, *Against Postmodernism: A Marxist Critique* (New York: St. Martin's, 1990) 162.

[4] Karim Alrawi was born in Alexandria on September 9, 1954 of an Egyptian father and an English mother. When he was thirteen his family moved to England. He started writing plays while completing his Ph.D. in Engineering at the University of London. Giving up a promising career in engineering, he took up writing full-time in 1979, shortly after the BBC accepted *Cold Tea*, his first play. His first full-length play *Migrations* (1982) was about the experience of being an immigrant in England. Produced by the Theatre Royal Stratford East, it earned him the Arts Council of Great Britain's John Whiting Award in 1983. *Fire in the*

Radi and Lucy Sheen in the role of Rana, the Joint Stock production of *Promised Land* created a bit of a storm when it reached the London stage at the end of a three-month tour in the British provinces. The company had already "received protests from a couple of major Jewish/Zionist organizations while the play was on tour."[26] Audience members fought in the house and outside of the theatre, occasionally yelling abuses at the actors. Vincent Ibrahim was attacked one night by a group of irate spectators who accused the play of being biased. Alrawi explains:

> The critics outside London generally loved the play. Once the play hit the London stage it was boycotted by the reviewers—over thirty turned up to see the play and to my knowledge only two or three actually wrote reviews. The play was killed by their silence. It was running during the Intifada and I think the reviewers had a lot of mixed feeling about what the Israelis were doing at the time.[27]

Two weeks after *Promised Land* opened, the Arts Council of Great Britain withdrew the company's grant of 110.000 Pounds Sterling, but the performances went on uninterrupted, largely owing to box-office returns.

The media silence that surrounded *Promised Land* has even been extended to scholarly articles. In Susan Carlson's article on the plays of Karim Alrawi she devotes a great deal of space to several of his other plays, but gives short shrift to *Promised Land*, even against the evidence she herself has chosen to share with her readers, suggesting that it was never produced as a full-fledged production. Her only reference to this play is that "after a project workshopped in Israel and the West Bank [Alrawi's *Promised Land*], Joint Stock had its Art Council funding completely withdrawn in April of 1989."[28] Joyce Devlin's article on Joint Stock does not even mention *Promised Land*.[29] At the time of the production, the London-based Arab press was equally silent. Alrawi explains that silence:

> I was told that the Saudi backed press (which at the time was all the Arab papers) was told not to write about me. An interview with me for *al-Majalla* was pulled at the last minute as was an article in *al-Sharq al-Awsat*. Those

else?

Promised Land on Stage: "Killed by Silence"

Promised Land was Karim Alrawi's third play for the Joint Stock Theatre Group (1974-1989). Founded in 1973 by Max Stafford-Clarke, David Hare, and David Aukin, Joint Stock quickly dominated the British alternative theatre as a major touring company. Its most distinguishing feature was its elaborate process of close collaboration between all artists involved in the creation of new plays. This collaborative process, which became known as the Joint Stock Process, has been described by William Gaskill, one of its leading early directors, as involving three phases:

> a workshop in which the material was explored, researched and improvised around, a gap in which the writer went away and wrote the play, and an extended rehearsal period of a more conventional kind.[23]

While Alrawi was in Tunis in 1987 as a guest of the PLO cultural office, he mentioned that he was planning to write a play about the Intifada. "They recommended," Alrawi says, "that I go to the Occupied Territories for myself and see the situation."[24] As this was to be a Joint Stock production, the research process for the play had to be conducted as a company. The necessary funds were raised and the whole company traveled to Israel/Palestine in April 1988. Alrawi gives a detailed account of their trip:

> We spent two weeks staying with people in refugee camps, visiting Gaza, talking to a wide range of Palestinians and Israelis. We spent a night in a village under curfew. We were smuggled in, avoiding Israeli checkpoints by walking through the hills. Later we attended a Meir Kahan's meeting and talked to Gush Emunim settlers at Kiryat Arba on the West Bank. These were militant settlers, many from the USA. We saw enough and obtained enough information to write a dozen plays.[25]

Directed by Nicholas Broadhurst with Vincent Ibrahim in the role of

emotion or empathy with the protagonist, however objectionable he or she may occasionally be. In quite a few of his writings, Brecht makes a passionate plea in defense of specific emotions. The Epic Theatre, he maintains

> . . . by no means renounces emotions, least of all the sense of justice, the urge for freedom, and righteous anger; it is so far from renouncing these that it does not even assume their presence, but tries to arouse or reinforce them. The 'attitude of criticism' which it tries to awaken in its audience cannot be passionate enough for it.[22]

As audiences have experienced over the years, Brecht's mature plays are extremely emotional pieces. The frequent discrepancy between Brecht's theory and practice is nowhere more evident than in *Mother Courage*. Despite Brecht's repeated efforts at rewriting entire passages to highlight the iniquities of its central character, audiences have consistently expressed empathy for the disasters that have befallen her, irrespective of their knowledge that the burden of responsibility more often than not lies on her shoulders.

Alrawi's play, like Brecht's *A Man's a Man*, is about power—its abuses and its excesses. But if Brecht has written an anti-war piece, Alrawi's text is grounded in a specific historical reality, which is the displacement of the Palestinian population as an essential prerequisite for the creation of the state of Israel. Although set in a rather fictitious British Imperial India, *A Man's a Man* could be easily transposed in production into any colonial situation where abuse of power and brutality are the norm. But in Alrawi's play the geographical space and its history are themselves essential components of the drama. Together with the central episode of the play, i.e., the transformation of Radi into Rudy, there is an ongoing process of transformation of the land and a violation of its identity. At the play's closure, Radi does not turn into a rebel or freedom fighter, but he has reached a stage of awareness that allows him to recognize that the only acceptable choice for him is to return to his home in Palestine. The ending is designed to leave us with a host of questions that, however uncomfortable, will inevitably need to be addressed. What will happen to the millions of Radis in the refugee camps who cannot go back to their homes and who are unwanted everywhere

identity—and identification with the cruelty that is being exerted upon him, with the power that is overpowering him.[21]

In Brecht's play the transformation of Galy Gay into a human fighting machine is complete by the end of the play. "One man's as good as another" (197), says Galy Gay in what seems to be a confirmation of the interchangeability of Man.

Alrawi has systematically borrowed from *A Man's a Man*. Several incidents, such as Radi's confrontation with his wife, and the military uniform that doesn't fit him, are obvious and conscious allusions to Brecht's text. Bloody Boss is unmistakably an Israeli version of Bloody Five. But that's where the similarities end between the two works, and it would be extremely shortsighted as well as inaccurate to think of Alrawi's text as a mere transposition of *A Man's a Man* within a Middle Eastern setting. If *Promised Land* consciously reminds us of *A Man's a Man*, it does so with the intent of actively underscoring its essential point of departure from the text upon which it draws. The similarities function in such a way as to highlight their fundamental divergent political vision. If Brecht's play is characterized by the cynical nihilism of his pre-Marxist pacifist period, Alrawi's text is characterized by the optimism of radical anti-colonialism.

The relationship of *Promised Land* to *A Man's a Man* is perhaps similar to that between some of Brecht's own treatment of other people's plays and the other plays themselves. What we have here is not an updated version or adapted version of Brecht, but a complete reworking of the original text into a totally new play, both in form and in content. The essential difference is that Alrawi only follows Brecht's process of transformation halfway. It wouldn't be an exaggeration to claim that in its treatment of the theme of transformation of identity, Alrawi's *Promised Land* is a firm refutation of Brecht's thesis: Radi's transformation into Rudy is not successful and the play ends with a Radi's discovery of his true identity.

In that respect, *Promised Land* is probably closer in spirit to the humanism of Brecht's later Marxist plays such as *Mother Courage*, *Galileo*, *The Caucasian Chalk Circle*, and *The Good Person of Szechwan*. The "critical attitude" Brecht calls for in his theoretical writings should not be narrowly interpreted as the exclusion of

Saeed.[18] Saeed, like Radi in Alrawi's play, is an apologist for Israeli occupation in his successive and rather lame attempts at coming to terms with his status as a Palestinian in the newly established Jewish state. Habiby's influence on Alrawi is also evident in the dominance of the narrative mode in the latter's play. By setting up Radi as the narrator of his own history, Alrawi is able to produce in the form of episodes the dramatic equivalent of Habiby's short chapters. This choice of structure and arrangement allows Alrawi, writing in the dramatic mode, to duplicate the quick shifts in time and space that are characteristic of Habiby's novel. In tight economic fashion, the intricate connections between the past and the present find their dramatic expression, and a broad historical spectrum unfolds before the reader/spectator.

From the Western literary and dramatic modern heritage, the character of Svejk from Jaroslav Hasek's *The Good Soldier Svejk* stands out as a major figure in the tradition of characters to which Radi belongs.[19] With no conscious intention to cause any harm, Svejk repeatedly succeeds in exposing and undermining the major figures of authority that cross his path. Adapted to the stage in 1927-28 by Erwin Piscator in collaboration with Bertolt Brecht, this production became one of the landmarks of the newly developed Epic Theatre. Brecht himself is undoubtedly one of the most powerful influences on Alrawi.

Promised Land, with its theme of transformation of identity, is largely modeled on Brecht's *A Man's a Man*. In Brecht's 1925 comedy, a group of soldiers coerce Galy Gay, an innocuous waterfront porter, into assuming the identity of their missing friend the machine-gunner Jeraiah Jip.[20] In the words of the Master of Ceremonies, we see "a weak, homey ineffectual fellow transformed, nay transfigured, at least into a citizen, a patriot, a soldier, and a builder of empire" (198). After enduring what essentially amounts to an elaborate and brutal process of brainwashing, Galy Gay becomes "a human fighting machine" (197) who succeeds in single-handedly storming and destroying a mountain fortress on the Tibetan frontier. As the play closes, he is described as "the greatest soldier in His Majesty's Army" (197). Eric Bentley explains the significance of the process Galy Gay undergoes in the following manner:

> Galy Gay, brought by the cruel society he lives in to doubt if he has a real identity, accepts a false

> **Radi**: Everything to be like it was. Like before, before they came. I want the villages back. The villages they wiped out. The olive trees they destroyed. (83)

The stage directions tell us that the archangel raises his wings, and "as he names the villages they appear and light up in the dark" (83). Radi identifies each village that appears and associates it with his people's historical struggles against past invaders:

> **Radi**: "Ain Jalute, where our armies defeated the Mongols . . . . Acca, where we forced Napoleon to retreat . . . . Ruwais, Iqrit, Damun, where we fought the Ottomans . . . . Nahlal, Massa, Barda, Yabid, where we resisted the British." (84)

As one village after one lights up against the dark sky, Radi says:

> **Radi**: I want it to be my land. I want to feel its soil as my flesh again. To feel its rivers running in my veins again. I want to walk in my own skin again. It's my land. Make it mine again. (84)

The last stage direction reads: "Radi stares out at the new world taking shape in the contours of the old" (84). As Radi conjures up memories of past struggles he fuses his destiny with that of the land. The play closes on this final magical image, a projection of the collective wish and determination to regain one's communal and historical identity with the land. Radi does not have to dig for his roots like Rabbi Molech; they are alive, and he and the other Palestinians are the living proof of it.

Promised Land is essentially a character-based play. Divided into episodes, its plot intimately draws the reader/spectator into the logic of Radi's worldview while maintaining an overall critical attitude towards the validity of his choices and the forms of behaviour they entail in terms of their political resonance. Alrawi willingly admits that he was consciously trying to create a "Goha" type character in Radi.[17] This highly comical and occasionally controversial figure from the Arab folk narrative tradition combines disarming naivete with incisive guile in brilliant satirical fashion. One of his counterparts in contemporary Arab literature is Emile Habiby's

the language and bearing of Colonel Boss in exercising his authority over the chicken. His last offer to Rana is to partition the house amongst them: "You should at least be prepared to divide the house in half. Fair's fair. You're my wife" (77). Radi has turned into a parody of the settler:

> **Radi**: I am the New Man. A man like me is noticed when he goes missing. I'm not a man to make idle threats. I'm the kind of man who sets up a settlement and doesn't give a toss about the consequences. A pioneer, you might say. (78)

At his lowest point, entrenched in the chicken coop, Radi finds himself surrounded by Israeli soldiers who have come to arrest Rudy Boss for ordering air strikes against a host of nations all over the globe. At the moment when he is completely cut off from his own people, he finds himself surrounded by Israeli soldiers. There is a reed in his hand.

> **Soldier**: Are you Rudy Boss?
> (Radi breaks the reed.)
> **Radi**: No. (78)

The breaking of the reed is symbolic of his rejection of the archangel's maxim and is immediately followed by a denial that is actually an affirmation/discovery of his Palestinian identity. After another interrogation scene in which he succeeds in demoralizing his guard, Radi is deported to South Lebanon from where, as we already saw it in Scene 1, he begins his return journey home. Rudy will never be able to return to Israel, and Colonel Boss deports Radi to South Lebanon.

The archangel appears to Radi as he lands on a beach in Northern Israel after having walked on water from South Lebanon. Radi tells the archangel that he doesn't want to bend anymore:

> **Radi**: You told me, in a storm the reed that bends outlasts the oak. I don't believe that anymore. I don't anymore. (83)

When the archangel asks him what it is he wants, Radi tells him:

discovery. He returns to his village with the intention of transforming his house into a settlement and eventually strike gold. Still in his uniform and carrying an Israeli flag, he makes his wife the following offer:

> **Radi**: I've a deal with Rabbi Molech so the President of the United States of America will pay us lots of money. All we have to do is say this house is an Israeli settlement and we've got plenty of Jews living here. Couldn't be easier. Think of the dollars. (67)

In a desperate bid to win the consent of Rana he resorts to his authority as a man and husband, but she is unbending:

> **Rana**: Who holds this village together when the men are in Ansar and Dahariya? Who organizes the boycotts of Israeli products? Who carries out first aid on the wounded the soldiers leave behind? Who brings up our children in the spirit of resistance? It's us women who teach them the language the Israelis want to stamp out. It's not easy to nurture life then see it crushed. I don't need your consent. I don't want your solutions. (68)

Dismayed that Rana abandons him just when he believes he's "cracked the Israelis secret" (77), Radi searches the village in search of a "partner." Everywhere he goes he is beaten up by those he makes the offer to. Dismissed by all, he seizes in a fit of despair the chicken coop and declares it a settlement:

> **Radi**: Spread 'em . . . (The chickens put their wings up and screech in terror) . . . A chicken coop's better than nothing for a settlement. After all the Israelis, when they landed from Europe, only had a toehold on a beach in Palestine. Then they started creeping, bit by bit, until they'd taken the whole country. Any chicken that moves gets it. You'll all have ID numbers. If you can't account for your movements you'll be taken away for interrogation and roasted in Dahariya. (76)

Now a comic and rather pathetic version of the New Man, he adopts

The irreverent interpretations of the Bible that permeate the text and the application of its logic to decidedly profane matters serves to demystify through absurd humour and laughter its use by the likes of Rabbi Molech. Although some readers may find such passages offensive, the intention is clearly to make the audience adopt a critical attitude towards what they have been led to take for granted. "Absurdity," says Alrawi, "often means taking a situation or idea to its extreme to reveal its untenability."[16] It is not the Biblical text itself that Alrawi targets, but rather its appropriation by the Zionists to lend their colonization of Palestine a divinely ordained aura.

In the aftermath of his transformation into Rudy, Radi is assigned the duty of mounting guard around "Jacob's Well" to prevent the Palestinian villagers from drawing its water. Passing the time with Benji, Radi learns from him that the settlement business can be quite profitable:

> **Benji**: The settlement's the most boring place ever. There's only me and Rab and lots of empty houses. Rab says when we have to withdraw then the President of the United States of America is going to have to pay us lots of compensation for the folks we say we've got staying here. The Rab's made up a whole lot of names. He says some Rabs have made heaps of cash that way. So why shouldn't we? (59)

When Benji tells Radi that this scheme had been successful in Sinai, his interest is aroused. "These duds," Benji tells him, "built some shacks and said it was their homes. They got mega bucks" (59). When Molech announces to them his plan of seizing the village of Kufr Samid and transforming it into a settlement, Benji suggests they call it "Fort Apache". But Molech is determined to "call it something religious, like Kiryat Laban" (65). His plan, as he explains it before Radi, is quite simple:

> **Molech**: All you need is to find an empty house. The boys from Gush Emunim will be round in the morning to give you a helping hand. (65)

More and more interested in the matter Radi strikes a deal with Molech. Radi is now determined to make the most out of his new

Another of him as a grown man. The shoe that Laban wore on the night that Jacob asked for Rachel's hand" (22). When a worker unearths a can of coke, Radi says: "That too must be from Leah's wedding night" (22).

Molech's ideological self-serving interpretation of Biblical texts is raised to the level of the absurd in Scene 8 which takes place around "Jacob's Well". Radi and Schlomo exchange views and tips on the opportunities for sexual gratification in the Holy Land:

> **Radi**: Of course if you're into the religious types then Jerusalem at Christmas is best. Catholics at Easter and the Dead Sea for Baptists. If you say you'll convert, they let you fuck them any way you like. (61)

To which Schlomo retorts: "That's the beauty of living in the Holy Land. You get all sorts to choose from" (61). Both Radi and Schlomo urge the very orthodox Benji to satisfy his sexual needs. To help make the matter more palatable, Radi offers him a "kosher" condom he claims was given to him by a rabbi:

> **Radi**: It's strong. It's safe. It contains no spermicide. It is a little shorter than the ordinary condom to allow contact between the man and the woman. As the Bible requires. The little bulb at the end catches the sperm. So it's not like you're spilling it. The end of the condom can be knotted to keep all the fluid in. The full condom can be stored forty days and forty nights before it's disposed of. The Ministry of Religious Affairs will make available special condom storage boxes. You can arrange for collection by contacting Rabbi Shalom Golem. (62)

Schlomo lends his support to Radi's attempts at removing Benji's doubts and apprehensions on the subject of masturbation:

> **Schlomo**: As the Bible says of Moses: "Spareth not thy rod." Which means a man should beat himself hard when the need arises and not give a toss about it.
> **Benji**: Jacob had a rod. He applied it to the speckled goats and cattle so his flock increased. That's somewhere in the Bible. (62)

the north to the edge of the far well" (24). In the following flashback scene we witness Radi's first encounter with Molech. A Bible in one hand and an Uzi machine gun in the other, the Rabbi, accompanied by his son Benji who is "dressed as a rodeo cowboy" (25), fences off Radi's land:

> **Molech**: I'm Rabbi Molech of the born again Settlers of God. We've just arrived from the United States of America. We'd like to thank you for looking after our land the last two thousand years and now we're reclaiming it. (25)

Radi, who can't quite comprehend the logic of the argument is amazed: He asks Molech: "The Romans were also here two thousand years ago. Will the Italians want their bit of land too?" (25). But the Rabbi opens his Bible and reads extensively from it to Radi, firmly establishing his right to the land. Molech quickly dismisses Radi's contention that his family has "land deeds from the times of the Ottomans" (26). To the Rabbi, these documents are worthless: "What is an Ottoman land deed compared to the word of the Lord. The Bible is my real-estate deed. The Lord is my estate agent" (26). In the face of such a powerful argument and threatened by Benji who is eager to "play rabbits with the Aerab" (26), Radi is coerced into fleeing his land, leaving Molech in control of the situation. After all, as Radi explains to the audience: "You can't argue with a man's religion" (27).

Within the actual time framework of the play, Radi is employed at Molech's dig. Searching for his roots and with the Bible as his sole guide, Molech is reinventing and renaming the land.

> **Molech**: The only absolutes are in the Bible. Everything else is relative and temporary. That village is by Jacob's well. Jacob's well is mentioned in the book of Genesis. It is eternal. The village is not. (21)

On the basis of overwhelming Biblical evidence, the well of Kufr Samid is renamed Jacob's Well and sealed to prevent the Palestinian villagers from drawing its water. The Biblical interpretation is stretched to the point of the ludicrous when Radi inspects the material that has been unearthed at the dig: "The skull of Jacob as a small boy.

to Israel to work with Niggers. (65)

Radi as Rudy is now part of the Israeli force that is laying siege to his own village of Kufr Samid. As he fashions himself into the "New Man" and calls for and directs air strikes against his village, Radi tries to rationalize his situation: "A man is who he is and changing his skin doesn't matter" (43). Radi slowly begins to persuade himself that his transformation into the "New Man" is a task he must fully commit himself to.

Radi's precarious identity is most seriously challenged when his wife Rana comes to collect water from the well that the Israelis have sealed. She recognizes him as her husband in an Israeli uniform, but he pretends not to know her: "I think you've made a mistake, young woman. My name is Rudy. I have friends to prove it" (55). In compliance with his orders, he forbids her from drawing water from the well and is bent on chasing her away. Caught in an intolerable situation, torn between two conflicting loyalties, he tries to follow his orders and at the same time protect her from the violence of the other soldiers. He cannot cease to be Radi as long as there are people who can recognize him as such. Rana bluntly states the choices he has to make: "You're with us or against us" (57). Neutrality is not an option for the politically vigilant Rana. When Radi breaks her pot, shouting: "I am Rudy Boss. Right!" (57), she replies as follows:

> **Rana**: I must have made a mistake. I thought I'd found my husband dressed up as a soldier. Instead I found a uniform with nothing inside. I don't know this man. He's a complete stranger to me. (57)

Rana repudiates Radi whom she calls "a spineless compromising bastard" (68). Considering him dead she prepares herself to marry Radi's cousin, an infiltrator from Jordan. Radi is now trapped in his Israeli identity.

From Kufr Samid to Kiryat Laban (Fort Apache?)

During a lunch break and in a direct address to the audience, Radi tells the story of his village Kufr Samid (Resistance Village) around which Rabbi Molech (Moloch?) has set up his dig. "All this," he says, "was once the land of my fathers', from the terraced hills of

Boss: You will present yourself as Rudy Boss and you will serve out his twenty day service. If you as much as make a slip I'll have you flayed alive in Dahariya and roasted in the desert sun at Ansar 3. (39)

Unable to wheedle his way out of this situation, he acquiesces to Boss's scheme and is given Schlomo's "way too large uniform" (41). Once Radi is in uniform, Boss asks him: "What's your name?" Radi replies: "Rudy, son of Bloody Boss" (42). The Palestinian Radi has replaced the American Jew who no longer wants to be an Israeli and is now demanded to carry out standard repressive measures against other Palestinians. Through the incongruous transformation of Radi into Rudy, Alrawi has created a powerful dramatic image that highlights complex patterns of migration, counter-migration and exile. Radi, the insider (Palestinian)/outsider (refugee) is coerced into becoming Rudy, the outsider (American Jew)/insider (Israeli) who wants out. Rudy, whom we never see, is actually the Jewish counterpart of Radi. His "return" to Chicago is the expression of his failure to transform himself into the "New Man" that Radi refers to in the torture scene:

Radi: As Ben Gurion said, the Israeli is not just another Jew. He is the New Man. A different species to the nice Jews who were persecuted in Europe . . . . An invasion is nothing to the New Man. The New Man has greater horizons, like the whole of the Arab World for example. (37-38)

The brutality that the process of transformation of the Jew into the New Man entails and the racial tensions that accompany it are described at great length by Schlomo as he recalls to Radi the history of his family:

Schlomo: My father is from Morocco. He sold everything to come to Israel. When he arrived they sprayed him with DDT, like a dog with fleas. They put him in a transit camp in the Negev. A shack with a bed, in the desert. The Europeans got houses in Galilee and Jerusalem. It was so cold, that first winter, he thought he was going to die. When he got a job in Tel Aviv, he'd hear the Russian Ashkenazi complain: they didn't come

before he dies is that "he's glad the settlement Yeshiva is being built on his land and he'd be honoured if they'd use his house as a latrine" (39).

In his unbridled application of the archangel's maxim that "the reed that bends outlasts the storm," Radi has chosen to construct for himself an identity that, irrespective of his intentions, sets him up as an outcast amongst his own people. A travesty of a person, he can be easily manipulated. Radi is presented as an impostor whose imposture finds its extreme expression and manifestation as he dons the uniform of an Israeli soldier that doesn't fit him.

From Radi to Rudy

Radi's watermelons story is overheard by Colonel Boss, the "human mincer of men, especially Arabs" (32), who finds it "a most touching story" (32). In a parody of facile humanism he settles down to share his own personal sorrows with Radi:

> **Boss**: I can tell you're a sensitive soul. Now, as the sun has set, sentimentality wells up in me and I don't mind saying I consider all men to be brothers regardless of race, class, or creed. (32)

Boss feels brotherly affection for Radi to whom he complains of his son's desertion and invites him to share a beer with him (32). Rudy, whom we never see, had fought in Lebanon and "slaughtered in the Gaza strip" (34), but has now deserted from the army and returned to Chicago. Colonel Boss is favourably impressed by Radi's relentless expressions of support for the actions of the Israeli army. "It is such a rare pleasure", he tells him, "to commune thus with a fellow man. A fair minded chap like yourself restores faith in the world" (34). Nonetheless, this "human bonding" episode quickly dissolve when Schlomo realizes that Radi is sitting on the Israeli side of the border. Radi is immediately arrested as an infiltrator from the West Bank.

In the course of Radi's "interrogation", which involves a serious beating, immersion in a bucket of water, and the threat of electrical shocks, Bloody Boss, now in a foul mood, devises a plan that will allow him to protect the reputation of his deserting son. This is what is required of Radi:

(34). But Schlomo does not quite concur with that assessment of Radi's mental competence: "I've had my eyes on him for quite a while. He's a sneaky idiot sort of Arab" (37). To which Radi quickly responds: "No, sir, that's not true. I'm a good Arab. All my life I've been just the Arab you want me to be" (37). During his interrogation, conducted by Colonel Boss, he remains constant in his defense of the practices of his tormentors:

> **Boss**: . . . . Are you by any chance saying that the Israeli army indulges in acts of gratuitous violence?
> **Radi**: Not at all. Discipline can't be maintained without a little enforcement. Take South Africa for example. Everything was going fine until they stopped treating Blacks like baboons. Now, they're running riots demanding the vote and equal rights and white women. You need discipline, or else the lion will lay with the lamb and swords will be beaten into ploughshares.
> **Boss**: Are you claiming that the Israeli army is an army of occupation?
> **Radi**: Israel is the victim of an international anti-Semitic Arab-Soviet conspiracy. (38)

Too "good" of an Arab to be true, everything he says only serves to exasperate Colonel Boss. Confusion grows in the interrogation room with each statement of support and gratitude by Radi:

> **Boss**: Either you're a complete idiot . . . (Radi nods vigorously) . . . or you're a dirty smart Arab . . . (Radi shakes his head violently) . . . (39)

Were it not for Colonel Boss's need for him and the rather extraordinary request Colonel Boss pressures him into complying with, Radi would not have walked out alive from that interrogation room. This entire scene is played out against the periodic progress report—heard through loudspeakers—of another interrogation that ends with the death of another Palestinian. Through the various phases of his interrogation, the prisoner, called Mukrum Habiby, eventually admits all the charges against him. After a long and brutal interrogation, he is ultimately coerced into making the kind of statement that Radi produces of his own free will. His last statement

personal views and beliefs. When the Israelis confiscate his watermelon that is suspected of being illegally grown, he launches—in the form of a direct address to the audience—into a narrative whose moral ultimately vindicates Israeli repressive methods:

> **Radi**: A melon can be a dangerous thing. A group of settlers near el-Birah started a hunt for melon eaters. They caught three, all under the age of fifteen. After breaking their arms, they threatened to bury them alive, like those soldiers did to the four lads from Kufr Salim last February. The kids squealed and screamed until the youngest, who was twelve, admitted to eating watermelons. They bulldozed his house. In the ruins they found the peal of at least eighteen melons. Some were well over a week old. Which just goes to show the policy of punish first, then find the crime, works a treat. (30-31)

As Radi proceeds from one complication to another, it becomes obvious to the reader/spectator, though definitely not to Radi himself, that no amount of "bending" can guarantee his safety and well being. As his I.D. is being checked out by soldiers before he is allowed to cross the "border," Radi quite inadvertently manages to arouse their suspicions:

> **Radi**: With you Israelis organization is everything. If you didn't give us numbers there would be chaos. Can you imagine. Everybody going round doing just what they like.
> **Molech**: Are you some kind of idiot?
> **Schlomo**: I think he's a clever sort of idiot.
> **Radi**: I was kicked by a mule at birth. I've a scar to prove it. (18)

Claiming to be an idiot is one of Radi's repeated defenses in an unfavourable situation. But the Israelis are not quite convinced of that. The more Radi lowers his status by claiming to be an idiot, the more suspicious the Israelis become of him. Self-deprecation is his major defense while being tortured as a suspected infiltrator. "I'm a cretin myself", he tells Colonel Boss, "I have a certificate to prove it"

postulates of Israeli racial supremacy puts him at odds with other Palestinians, he does not necessarily find comfort with the Israelis.

In every situation that brings him into close contact with the Israelis, Radi is quick to praise their practices, no matter how brutal or demeaning. When Schlomo overhears Radi complaining with other Palestinians of the difficulties they have in finding work, he becomes suspicious, points a gun in his face and asks for his I.D. In this rather threatening situation, Radi reacts in the following manner:

> **Radi**: Discipline. There has to be discipline. In the old days we each had our plot of land and we grew what ever we wanted, right: Turnips next to parsley, next to beet, side by side with olive trees and tomato bushes. There was plenty of everything, but where's the discipline in that. Now all the land's been expropriated and we have to go to work and take our money to the market and buy a little of this and a little of that and everything is in its place, like it should be. (17)

What Radi unwittingly does here is actually an almost textbook application of what Brecht referred to as the "cunning devices by which a suspicious State can be hoodwinked."[13] His description of life before the Israelis came is identical with what Brecht once identified as "the description of a kind of disorder that must seem very desirable to the oppressed."[14] In Brechtian terms, if Radi, or rather Alrawi, "condemns these conditions . . . he condemns them poorly."[15]

From one such situation to another, Radi unwittingly lays bare the entire Israeli ideological arsenal. It is worth mentioning that it is fundamentally through his voluble spewing out of its most basic tenets that the entire stream of Zionist ideology is presented in the play. When Radi applies for a job at Rabbi Molech's dig, for example, he seizes the opportunity to praise the "civilizing" role of colonialism: "You came to a desert and made it a paradise," he tells him as he kneels before him, "If it wasn't for your rifle butts on our backs we'd throw away our trousers and start climbing trees" (19). While it may be tempting to think of Radi's congenial disposition in the face of brutal reality as a mask he assumes to ingratiate himself with the occupiers, it is quite obvious that such is not the case. There is no evidence in the text that Radi is an ironist. Nowhere do we detect any disparity between what he says in the presence of Israelis and his own

stomach.

Radi: A man has to live somehow. (8)

Rana is a perceptive woman and is quite aware of Radi's shortcomings and the political liability they represent to the community. "You're as bright as a spark when you want to be," she tells him, "but you're really a very simple sort of person. They like that sort the best" (7). Other Palestinians, however, are not as lenient with Radi's failings. During his lunch break at the archaelogical dig of Rabbi Molech, he responds to the expropriation of his lunch by Schlomo, an Israeli soldier, by launching into one of his many parables:

> **Radi**: Four thousand years ago, when the Jews were in Egypt they went to God and said "Life is hard. Give us our country." So God gave them the Holy Land. The Jews then said "Life is still hard. Give us a beast to pull the plough." So God took a stone from the ground and made an ass. The Jews returned to God and said "You promised us a land of milk and honey." Just then the ass farted. Out of that fart God made the Arabs. That is why the Arab has to work, work, work. (23)

Radi's parables tend for the most part to promote fatalism and passivity by translating the contemporary historical condition of occupation into a permanent and divinely ordained condition of existence. His fellow Palestinians are clearly not amused and have no qualms about expressing the full measure of their contempt for him:

> **Worker**: You don't have to crawl. Are you so stupid?
> **Radi**: And why not? They want us to be stupid. It's my right to be stupid. I'll fight tooth and nail for it. If it's not soldiers arresting us, it's stool pigeons informing on us. A man's got to think of the future. (23)

Their contempt for Radi reaches its height when an irate Palestinian worker, provoked by his derogatory comments, flares up at him: "You're not a man. They've taken your land and your dignity. You're worse than a dog" (24). But if Radi's unconditional acquiescence and conformity to the ideological—and sometimes theological—

as it comes.

Radi: My family have lost everything to the Israelis. How can my fate be a happy one?

(The Angel takes the reed from Radi and flexes it.)

Archangel: In a storm the reed that bends outlasts the oak. (13-14)

That maxim is translated by Radi into a dictate and becomes the guiding principle that regulates his entire behaviour, even against the grim evidence of reality. He communicates it to fellow Palestinian workers who find his servility offensive in order to justify his actions and convince them of its wisdom (24). To his wife Rana, the most adamant and spirited critic of his philosophy of submission, he repeats it on two occasions. The first time as he forcibly prevents her from drawing water from the village well the Israelis have sealed (56) and the second time as he attempts unsuccessfully to embroil her in one of his collaborative schemes with the settlers (68).

With almost manic persistence, Radi upholds the virtue of "bending"—with its connotation of sexual submission—with the same enthusiasm that he demonstrated in the "potty training" phase of his life.[12] When we first encounter him as a child in Scene 2 he is being trained by his father "to use the pot and wipe the arse" (10). As the following passage unquestionably indicates, Radi takes great pleasure in the task and pursues it to an absurd length that highlights that manic streak in him, especially in matters of bodily gratification:

Radi: I wiped myself on a cock, a hen, a duck, a goose. The cock pecked my scrotum. The hen scratched my anus. The goose was the best. Provided I held the neck at the front and the tail at the back the wipe was long and downy, and tickled the arsehole most wonderfully. (11)

As the central action of the play begins to unfold against the background of the Intifada, the adult Radi's rather simple and elemental hedonism has now been transferred to gastronomy:

Radi: I haven't had a square meal since this uprising began.

Rana: People are doing everything to put an end to this Israeli occupation. All you can think about is your

text's zigzag time frame mirrors the tortuous path of self-discovery that the protagonist undergoes.

The journey into exile and back that frames the play is repeated in a variety of instances in the body of the text and operates as one of its governing underlying patterns. This pattern is in turn tightly integrated within the play's central motif of recurrent processes of coercive transformations. It is through the dramatic working out of the dynamic interplay of identity and geography, i.e., the failed transformation of Radi into Rudy and the ongoing transformation of Palestinian villages into Jewish settlements that the play proceeds towards its final episode which celebrates the coalescence of self and land.

"A Clever Sort of Idiot"

In keeping with the spirit of satire, several of the major characters have obvious descriptive names. As is the case with many Arabic names, Radi (content/satisfied) is itself descriptive and was deliberately chosen to express the dominant trait exhibited by the protagonist in the course of the play.

In one of several flashback scenes through which Radi communicates to the audience some of the most decisive moments of his life, he shows us his encounter as a child with an archangel.[11] Caught in a storm, the archangel was captured by Radi's family while on his way to conceive the new Messiah immaculately. Imprisoned in a chicken coop, the archangel is taunted with a reed by Radi who challenges him to prove he is indeed what he says he is:

> **Radi**: I don't believe you. If you're an archangel you'd break out and fly off.
> **Archangel**: Violence is forbidden to archangels.
> **Radi**: Is violence forbidden to men?
> **Archangel**: Absolutely. . . . (13)

Radi further questions the archangel as he seeks answers on how to address his predicament as a Palestinian whose family had to flee to the West Bank in the aftermath of the creation of the state of Israel:

> **Radi**: If violence is forbidden, what can a man do?
> **Archangel**: He should praise the Lord and take his fate

> I also believe that issues of identity are a good way of putting other kinds of conflict on stage. You can't, for example, come close to portraying adequately on stage the full complexity and brutality of class struggle, or National Liberation. But you can show a specific character struggling with finding a way of coming to terms with who they are and in doing so reveal an aspect of the wider conflict. The broader more general social conflicts don't mean a thing until they become a part of who and what we are.[9]

In *Promised Land* (1988), it is through the antics and tribulations of the character of Radi that Alrawi investigates the predicament of Palestinian identity under Israeli occupation. In a text charged with irreverent humour and tinged with moments of magical realism, Alrawi provides us with a radically provocative political satire, not only of Israeli occupation and pretensions, but also—and perhaps more urgently—of the spirit of subservience and compromise in dealing with its systematized brutality.

Unfolding in episodes, *Promised Land* tells the story of a Palestinian man who always looks on the bright side of the occupation. Forcibly drafted into the Israeli army to cover for the son of a colonel who has deserted, he unintentionally wreaks havoc among the Israelis. Rejected by his wife and kin, he eventually comes to the realization that he can't really change who he is. Deported to South Lebanon in a helicopter, he makes his way back home to his wife walking on water. After all, his "father was a carpenter from a line of carpenters from Nazareth." [10] Radi's semi-serious but highly self-conscious identification with Jesus Christ is established quite early in this opening scene: "I can walk on water," he affirms with confidence, "There's a precedent, right? My family's Galilean. I was born in Bethlehem. I could be in direct descent" (6).

The text of *Promised Land* is framed by two journeys: the journey into exile as Radi is deported from the West Bank and the return journey to his wife Rana in the village of Kufr Samid. In chronological terms, Scene 13, where Radi lands on a beach in Northern Israel, is a continuation of Scene 1 in which he is deported to South Lebanon. Within the remaining eleven scenes that form the greater part of the play, the action develops in a series of back and forth shifts in time prompted by Radi's predilection for narration. The

> without violating the great principles of morality." Your comfort in America, Frau Helena, is because of that genocide.[6]

The protagonists of Alrawi's plays are usually minorities, political exiles, or immigrants drawn from a variety of different cultural and ethnic backgrounds. Whether geographically displaced from their cultural surroundings or operating within its boundaries, they struggle within a complex network of unequal power relations. More often than not they strive within a hostile environment to settle accounts with their ethnic origins and a historical and cultural legacy that can't be easily dismissed. Their dilemma is succinctly expressed in *Dreams . . . Deep as Rivers* by Latifa, an African-American woman: "I want to be equal, but I like the difference. If I have to lose what I like then that's not equality, that's conformity."[7] This is one of the essential tensions that dominate the drama of Alrawi. The plays focus on those particular moments in their existence where they stand at the crossroads, faced with the ordeal of seeking, often at tremendous cost, an authentic identity that would enable them to reclaim a much-valued human dignity. Alrawi believes that if so many of his plays have to do with displacement, authenticity and identity it is because

> these are fundamental issues in a world that is shrinking. As the world shrinks we retreat into greater parochialism. That to me is an expression of a fundamental anxiety to do with identity.[8]

From one play to another, and from one protagonist to another—be he/she British, Palestinian, Bosnian, African-American, or Egyptian—we are drawn deeply and provocatively into journeys of self-examination and self-discovery where the most intricate and controversial conflicts of our times are dramatized at the level of interpersonal human relationships. The focus is always on the personal and most intimate experiences of individual characters, but the individual himself/herself is not divorced from history. Nor are the historical dimensions merely a background against which the events unfold. Rather, it is at the level of the interpersonal that the larger conflicts of history emerge to the fore and find their dramatic expression. As Alrawi puts it:

village" he describes and critiques. Equal concern and validity could be ascribed to the no less global tribulations of a broader segment of humanity. Lyotard's statement could be rephrased to formulate a bleaker, perhaps more accurate, and certainly more "general" view of contemporary culture than the one he has foisted upon us. In the dramatic works of Karim Alrawi, a radical playwright whose output nonetheless partakes of postmodernism, but—in contrast to Lyotard's assertions—it is precisely the harsh underside of this frivolous global culture that stands at the core of the drama.[4]

Rather than Lyotard's catalogue of the trendy tastes and habits of the affluent, the cultural, social, and political landscapes we encounter in the body of dramatic texts he has produced since 1979 a broad spectrum of global iniquities. An overview of that landscape, and of the varied and widespread forms of brutality directed against both the human spirit and the human body it encompasses, would read as follows:

> Violence is the degree zero of contemporary Third World life: one is deported from the West Bank, sold to an adoption agency in Ethiopia, sent to England as a mail-order bride, sexually mutilated in Cairo, tortured in Beijing, ethnically-cleansed in Bosnia, and bombed back to the stone age in Baghdad.

The plays of Karim Alrawi unfold in a global arena in which prominence is given to the unheard voices of the human casualties of affluence and comfort, to the powerless, the excluded and exploited, to that forgotten humanity Fanon referred to as *les damnés de la terre*.[5] Although seemingly quite removed from the contemporary world of eclectic consumerism and designer goods described by Lyotard, Alrawi's drama is not blind to the dialectical relationship that binds the world of the dispossessed to that of the affluent. In *Natural Alien* (1995), in a scene set in a devastated post-war Germany, a university professor comments on the comfort his Jewish ex-student, Helena, now an American citizen, experiences in her new country:

> Do you know Tocqueville's essay on America. He writes of the native Indians: "It is impossible to destroy a people with more respect to the law, with wonderful ease, quietly, legally, and philanthropically and seemingly

Identity and Geography in Karim Alrawi's *Promised Land*

Mahmoud El Lozy

> Indignation at inhuman conditions can be stimulated in many ways, by direct description of a pathetic or matter-of-fact kind, by narrating stories and parables, by jokes, by over-and understatement.[1]
>
> Bertolt Brecht

In his critique of postmodernism and under the heading of "The Children of Marx and of Coca-Cola", Alex Callinicos responds forcefully to Jean-Francois Lyotard's observation that

> Eclecticism is the degree zero of contemporary general culture: one listens to reggae, watches a western, eats McDonald's food for lunch and local cuisine for dinner, wears Paris perfume in Tokyo and "retro" clothes in Hong Kong; knowledge is a matter for TV games.[2]

Callinicos challenges the narrow and elitist assumptions embedded in that statement and retorts that

> It all depends, of course, on who 'one' is. This is more than an *ad hominem* remark, though it is a bit rich that Lyotard should ignore the majority of the population even in the advanced economies to whom such delights as French scent and Far Eastern travel are denied. To whom then is this particular combination of experiences available? What political subject does the idea of a postmodern epoch help constitute?[3]

Without tampering with its rhetorical configuration, Lyotard's statement could be easily subverted to illuminate the forgotten and sometimes deliberately ignored underside of that fashionable "global

the melodious intonation of her voice—I had the oddest sense that I had seen her before. And she seemed so utterly unaware of her charm; she gathered her silk robes together with such simplicity and pushed her small foot into a dainty gold-brocaded slipper as though it were the most natural thing in the world. She called for a breakfast of clotted cream and honey and served me with winning gestures; but then the tale she told was not out of the mediaeval East but very much of our times. Her name is Layla al-Baroudi, she has been married for five years to her cousin (the son of her mother's brother), a young lawyer by the name of Husni al-Ghamrawi (it appears that a woman here does not take her husband's name upon marriage. Layla did not seem to see any necessity for this. 'Why should I leave my name?' she asked. 'When it is suitable, I am Madame Ghamrawi, but I am always Layla al-Baroudi') and they have a son, Ahmad, who is one year old. Her husband studied law in Paris for a year and she accompanied him there and made it her business to learn French. On the circumstances in which we found ourselves, she tried to explain to me their cause, but I asked so many questions, and she was a teacher of such wakeful conscience, that we found ourselves roaming through the entire nineteenth century and into Turkey and Europe and Japan and Suez, and I understood that even with what I already know about this country there was much that I did not know and perhaps might never learn.

Of my abductors, I learned that they belonged to a group of young Radicals who wished to retaliate for the jailing of my hostess' husband (during a peaceful demonstration) by holding an Englishman hostage, and that she did not like their methods, and she was sure both her husband and her brother would take her view.

I believe that the procession that held up our carriage on our way to Abdin Palace, and that we had taken for a celebration of some kind, was in reality that demonstration. (134-38)

which she found herself, in my opinions with regard to the whole event—that I found myself forgetting that she was a stranger. And what a stranger: the British Army of Occupation was in the streets and in the Qasr el-Nil Barracks, and the Lord was breakfasting in Qasr el-Dubara. Because of them my uncle had been banished and my father cloistered in his shrine these eighteen years and now my husband was in jail. And here I sat with one of their women, dressed in the clothes of a man, snatched in the night by my husband's friends and imprisoned in my father's house—and we sat in my mother's reception room and felt our way towards each other as though our ignorance, one of the other, were the one thing in the world that stood between us and friendship.

During this first meeting, it was she who was the more curious and the more full of questions, and it was easy to talk to her; her mind was quick, her sympathy was ready. I told her the stories of our family and she asked about the details and I felt she wove each one into a picture in her head and by the time, just after sunset, when I heard the noise of the carriage wheels and general commotion that signalled my brother's arrival, I had learned too of her mother's early death, her father's saddened life, her marriage and the circumstances of her widowhood and her great regard for Sir Charles, the father of her departed husband, may God's mercy be upon him. I had learned of Egypt's attraction for her and formed an idea of the life she had lived since she had come here. She spoke simply and with sincerity and when she turned to the window, her eyes, which seemed oddly dark with all that golden hair, took your breath away with their deep violet light.

I had stumbled—no, I had been abducted into a house I did not know—an event I did not understand. Presently, however, the fair occupier of the opposite divan awoke and, with a smile, bade me good morning in her native tongue. She soon revealed herself, after some dumb-show, to be as reasonably well-versed in French as I and, this being established, she was much at pains to put me at my ease and was clearly relieved that I did not fall to fainting or screaming, but in truth I did not feel I had need of such stratagems—abhorrent to me by nature in any case. For it seemed so odd just to sit there—in one of my beloved paintings, as it were, or one of the Nights *of Edward Lane. I took the same pleasure in my gentle jailer that I would have done from those: her appearance, the formal courtesy of her gestures,*

with my fingers. I decided that—whoever this Hourani was—it must be she who had with such consideration covered me as I slept, and the feeling that I had the night before that I was somehow in safe hands in this house entered my heart again, and this time it did not seem so unreasonable.

I OPENED MY EYES AND found her looking at me. A beautiful European woman, her hair flowing to her shoulders in free golden waves, the bandages it had been tied up in last night fallen in an untidy heap to the floor. Her white shirt was open at the neck, and she sat with her arms crossed in the lap of the brown riding trousers, her feet steady on the floor in their heavy brown boots. I turned on my side to be more comfortable, smiled into her serious face and wished her good morning in Arabic. She repeated my greeting instead of responding to it and when I asked if she spoke Arabic she shook her head with a small apologetic smile. I pointed at myself, said 'English' and shook my head too. We gazed at one another, then I said 'Vous parlez Français?' and her face was lit up by a wide smile of relief.

'Oui, oui,' she said eagerly. 'Et vous aussi, madame?' She titled her head slightly to one side, waiting for my answer.

'I have lived in Paris for a while with my husband.'

'Ah, this is most fortunate,' she cried, clasping her hands together—and so we started, in this strange situation in which we found ourselves, to pull at the edges of conversation and to weave the beginnings of our friendship.

I explained to her the circumstances of her abduction and apologised for it most fervently. I said that I would wish to set her free upon the instant but that the two young hot-heads pacing outside—her abductors—were completely opposed to this, that I thought their prevailing motive now was fear, and that I had sent word to my brother's house that he should come here as soon as he could. I assured her that upon his arrival the situation would be ended and I promised her that no harm whatsoever would come to her or her servant.

What I find important to record here is that no mark of fear ever showed itself upon her. In fact, I was surprised that it did not seem that her first interest was the regaining of her liberty. She was completely natural in her looks and behaviour and so interested in her own abduction—in the events that had led up to it, in the house in

13 March

I woke up from what must have been a deep and peaceful slumber and my first thought on waking was that I had slipped into one of those paintings the contemplation of which had given me such rare moments of serenity during the illness of my dear Edward. There above me was the intricate dark wooden lattice-work and beyond it a most benevolent, clear blue sky. I stretched and found that I was covered with a large woollen shawl in a subtle grey with a thousand pink rosebuds strewn over it in a delicate embroidery. A moment later my circumstances and the fact of my captivity came flooding back into my consciousness and jolted me out of my indolence and I rose to a sitting position with—I believe—the intention of trying the door of the chamber to see whether it was locked. But as I sat up, my altered perspective brought me once again into the world of those beloved paintings, for there, across the room, and on a divan similar to mine, a woman lay sleeping. She had not been there the night before, of that I was certain for I had gone all round the room with my lamp and was assured of my solitude. She must have come in while I slept. I wondered who she was and whether she was the owner of this house I found myself in. She was Egyptian, and a lady—the first I had seen without the black cloak and the veil. She had pulled a cover of black silk up to her waist, her chemise above that was the purest white, and then again, her hair vied with the silken cover for the depth and lustre of its black. Her skin was the colour of gently roasted chestnut, and she lay on cushions of deep emerald and blue, and the whole tableau was framed, yet again, by the lattice of a mashrabiyya. That she was something to do with the young men who had brought me here I felt I could be certain of. But what? What had she to do with my abduction? I had been abducted as a man and in the Oriental tales I have read it has happened that a Houri or a princess has ordered the abduction of a young man to whom she has taken a fancy. She would have brought him to her castle beyond the Mountains of the Moon, and there she would offer him marriage. And if he doffed his disguise and was revealed to be a woman? Why, they would fall laughing into each other's arms and become sworn sisters from then on.

My bandages had become entangled in my hair and I was sure I presented a sorry sight. I worked my hair free and brushed it through

and what she says goes?'

'Yes, but the matter—'

'What?'

'It's more complicated than that.'

'Complicated or not complicated, we're here on the land and the one of us works all day till our backs snap and we still can't live. And the young people—they go and get educated and then what? They want to get married, they want a house to shelter them, they want to work and live like humans and life has become very difficult.'

Isabel had sat and listened, trying to make it all out.

Outside in the garden the children were playing at weddings. A little boy and girl sat on the stairs, green branches and palm fronds arranged around them to suggest a kosha, the wedding bower. The little girl had a white cloth on her head and looked down at the ground shyly as the boy reached out to hold her hand. Two girls with scarves drawn tight around what would later become their hips, were dancing in front of them. The rest of the children sat in a circle at their feet. One drummed on a sheet of wood and the others clapped and sang:

> My father said Oh pretty dark one
> Allah Allah
> Don't ride no more on your donkey
> Allah Allah
> I'll up and buy you an aeroplane—
> And I want some Pepsi-Cola
> For I won't drink tea
>
> 'Get up, girl, you and her! Get up, you who should be beaten.'
> 'Look at the kids in a hurry for themselves.'
> 'Kids who can be frightened but not shamed.'
>
> My father said No don't go out
> Allah Allah
> You might get black and never be white
> Allah Allah
> Just keep your whiteness for your groom—
> And I want some Pepsi-Cola
> No I won't drink tea
> Go get me Pepsi-Cola
> For I won't drink tea (174-78)

'Yes. But—'

'Talk to the government.'

'And is talking to the government easy?'

'No, but they should have some understanding. The village has done nothing.'

'They've put the soldiers at the doors and no one can come near.'

'They say the teachers were terrorists.'

'There are no terrorists in our village. And the mid-wife, is she a terrorist too? Here she is in front of you. Ask her.'

Abu el-Ma'ati's widowed daughter, a plump woman with a smooth face and a blue tattoo on her chin, smiled. 'What can we do? The government has a strong hand.'

'Strong on the weak.'

'They don't want problems.'

'We didn't make problems. Each one of us minds their own business—'

'While we were coming on the road,' Amal said slowly, 'we saw three young men being arrested—'

'No one is bigger than the government. They do what they like. Lock up the people, burn down the sugar cane—they say the terrorists hide in it, and they burn it down. The people are weary, ya Sett Amal, weary.'

'I'll go see the school tomorrow,' Amal said.

'God give you light. But the soldiers hold nothing in their hands. Not even the head of police can do anything. It all depends on the government in Cairo.'

'May God smooth the path.'

'And since Sett Eesa is here with us—tell her, ya Sett Amal, tell her to tell her government to lighten its hand on us a little.'

'Everything that happens they say Amreeka wants this: they cancel the peasant cooperatives, Amreeka wants this—'

'What are they saying?' Isabel had asked and Amal had translated. The women wanted her to translate.

'They cancel the subsidies on sugar and oil: Amreeka wants this—'

'The price of medicines has become like fire—'

'It's not Amreeka.' Amal was part embarrassed, part amused. 'It's the, like, the World Bank and—'

'It's the same thing. Isn't Amreeka the biggest country now

had small children with them who wandered round the room, then out of the open door to the larger world outside.

Amal had been hugged and kissed again and agian. 'And this is my brother's fiancée,' she said again and again. And then the welcomes, the blessings, the compliments: 'the name of God guard and protect her.' 'He's known how to choose.' 'She's brought light to our village.' 'And she speaks Arabic?'

'Shwayya,' Isabel offered.

'Khalas, stay with us here and we'll teach you.'

'Teach her? You'll teach her the talk of the fallaheen?'

'What else? Shall we teach her the talk of the television?'

'And what's wrong with the talk of the fallaheen?'

'When she goes to Cairo they'll laugh at her.'

'She can teach us English. What do you say? Will you teach us English, ya Sett Eesa?'

'And what will you do with English, ya habibti?'

'We learn. Put a few words together. It might come in useful—'

'Yakhti, learn Arabic first. Untangle the writing.'

'Neither English nor Arabic. They've closed it down.'

Isabel pieced it together: the words she understood, the women's gestures, Amal's occasional, murmured translations. The tea tray went round. And the little morsels of kunafa and balah el-Sham they had brought with them from Cairo, and glasses of cold water.

'They've closed it down, ya Sett, and we depended on it. Where will the children study?'

'And the Unit. It was useful for us.'

'The one of us had just about convinced her husband about this thing of family planning and now they've closed the Unit. No loops, no condoms—'

'Yakhti, have some shame, you and her! Are your tongues loose or what?'

'Have we said anything? We're women together. Or is the Sett a stranger?'

'No stranger but the Devil. We're all kin—'

'What will you do, ya Sett Amal?'

'I don't know.'

'So who would know? Isn't it yours through your father and your grandfather before him?'

bound for Sinai in the company of Sharif al-Baroudi. Amal al-Ghamrawi and Isabel Parkman take the Upper Egypt road which will lead them to Tawasi, in the Governorate of Minya.

'I told you I was going to work on it.' Isabel laughed.

'Well, you certainly have,' Amal said, glancing down at the paper Isabel had given her. As she slows down behind a mule-drawn cart, she smooths the paper out on the steering wheel and examines it. She reads:

Umm: mother (also the top of the head)
Ummah: nation, hence ammama: to nationalise
Amma: to lead the prayers, hence Imam: religious leader
A blank space, and then
Abb: father

'And that's it?' Amal says, handing the paper back as she sees her way clear, shifts into second gear and overtakes.

'That's it,' says Isabel, 'unless you can think of something else.'

Amal frowns, concentrating, murmuring, 'Fatherhood, fatherly. No, I can't think of anything.'

'So two incredibly important concepts,' says Isabel, 'nationhood and religious leadership, come from "mother". The word goes into politics, religion, economics and even anatomy. So how can they say Arabic is a patriarchal language?'

'Brilliant!' Amal turns briefly to flash her a large smile. 'On the other hand, you could say that "abb" stands alone because it's unique, because it shouldn't even be in the same realm as any other concept.'

'No,' says Isabel. 'And *you* don't really think that.' (164-65)

...

As the light faded, the women had started to arrive: small, black tents moving silently up the path. At the door they took off their shoes. In the hall the black wrappings came off and the room was filled with the bright colours of their satin dresses: pinks and purples and greens resplendent against the dark furniture and plain white upholstery. Each had brought something with her: a dish she had made, a batch of fresh-baked pastry, some eggs, a watermelon, Christmassy, when it was broken open, in its red and green. Some

'Listen,' I say, 'you know the alphabet and you've got a dictionary. Everything stems from a root. And the root is mostly made up of three consonants—or two. And then the word takes different forms. Look—' The old teacher in me comes to life as I hunt in my handbag for paper and a biro. 'Take the root q-l-b, qalb. You see, you can read this?'

'Yes.'

'Qalb: the heart, the heart that beats, the heart at the heart of things. Yes?'

She nods, looking intently at the marks on the paper.

'Then there's a set number of forms—a template almost—that any root can take. So in the case of "qalb" you get "qalab"; to overturn, overthrow, turn upside down, make into the opposite; hence "maqlab": a dirty trick, a turning of the tables and also a rubbish dump. "Maqloub": upside down; "mutaqallib": changeable; and "inqilab": a coup...'

So at the heart of all things is the germ of their overthrow; the closer you are to the heart, the closer to the reversal. Nowhere to go but down. You reach the core and then you're blown away—

'Is there a book that tells you all this?' Isabel asks.

'I don't know. There must be. I kind of worked it out.'

'That's really useful.'

'I think so. It gives you a handle.'

'So every time you use a word, it brings with it all the other forms that come from the same root.'

Yes, they come swimming along in a cluster, like ovae: the queen in the centre, and all the other eggs, big and little, who will not, this time, be fertilised...

'Yes. Vaguely. Yes. Always look for the root: the three consonants. Or two.'

'I'm going to work on this,' she says.

'Tell me what you come up with .'

Isabel folds the paper and puts in [sic] her handbag—her 'purse', she would say. (81-82)

...

And so it is that our three heroines—as is only fitting in a story born of travel, unfolded and shaken out of a trunk—set off upon their different journeys. Anna Winterbourne heads eastwards out of Cairo,

perform the Hajj. This kind of refers back to German propaganda during the Second World War, when Hitler was said to be really the "Hajj Muhammad Hitler" to try and get support for him among the ordinary people.'

'Mahou moulid
Shobash ya's'hab el-beit—'

' "It's a 'moulid'." A "moulid" is strictly a "nativity" of a saint— like Christmas only there are lots of them. But because of how it's celebrated it also means a time of chaos where anything goes. "Shobash" is a kind of really vulgar cry used to attract people's attention: a woman will yell it out in a street fight to signal that she is going all out to destroy the enemy, that she doesn't mind causing a scandal—that in fact she wants people to come and watch. So it's used also to signify doing something wrong—shamelessly; not even having the decency to go and do it in a corner but doing it in public. On the other hand, it is used by the belly-dancer in weddings when she starts collecting gifts of money for the bride. "Ya s'hab el-beit" would be the rest of the dancer's cry. "El-beit" is the house, "As'hab el-beit" are the people of the house. So the people of the bride or groom. But the supreme "House" is the Ka'ba in Makkah. And if you ever just say "As'hab el-beit" it is taken automatically to refer to the people of *that* House, of the House of the Prophet, that is the people most honoured among all Muslims—who are now being honoured by the visit of President Nixon. So—well—there's just a lot of structural irony there. And really the rest is repetition. I mean, this really gives you an idea what it's saying and everything. Look, how about some coffee? Oh, excuse me—'

Asya runs down the stairs to answer the telephone. (495-99)

Selections from *The Map of Love*

'You know, I'm really glad I got to know you,' she says.

I reach out for a moment and pat the hand lying on the table between us. 'You amazed Tahiyya with your Arabic,' I say.

'I've learned the alphabet and they're giving me lists of words,' she says, 'but...'

'But?'

'I haven't got a handle on it. How it works.'

and poverty etc. and the sultans of wealth and oil. There is obviously a great disparity between the two categories—but there is also a similarity—underscored by the reading of "fool and zeit" as a unit having only one sultan—a similarity in their attitudes to Nixon and the USA. And "Sultan" in itself is a disparaging title nowadays—except I suppose in folk-tales where the desirable princess continues to be the sultan's daughter—because it's the Ottoman Turkish title for a king and of course these were regarded by the Egyptians and other Arabs as oppressors and parasites—besides which, of course, the later ones had a reputation for weakness and dissipatedness and so on. So to call a ruler now a sultan carries all these overtones. But there's another meaning for "salateen" as well—do you really want this to go on, because I would so much rather—' Asya appeals to Hisham Badran.

'Of course we want you to go on,' Lisa says.

'It's incredible how much there is to it,' says Gerald Stone.

'I'm sure Sheikh Imam himself would be curious to hear this exposition.' Deena laughs.

'OK.' Asya takes a deep breath and pushes her hair back from her face. ' "Salateen" is also the plural of "sultaniyyah" which is a bowl, but which also has to do with madness. You know in a farce where a mad person wears a saucepan on his head? Well, in an Egyptian farce a mad person would wear a "sultaniyyah" on his head. "He put on the sultaniyyah," means "he's gone mad".'

'Farashoulak agda' sekka,
Min Ras et-Tin 'ala 'Akka
We hnak todkhol 'ala Makka
Wiy'oulu 'aleik haggeit—'

' "They laid out the bravest path for you: from the Palace of Ras et-Tin" (that's the palace at the western end of the sea-front in Alexandria—it's the point from which King Farouk sailed into exile) "to 'Akka"—that's in Palestine. It's a city that was notoriously difficult to capture in the time of the Crusades, so someone who's pleased with himself at having performed some feat is asked, mockingly, "So you've opened 'Akka?" "And there you'll enter Makkah—" that's Makkah, the holy city in Saudi Arabia, of course. "And they'll say you've performed the pilgrimage"—you are a "Hajj"— which of course is impossible since only a Muslim can

Watergate to someone—selling his version of Watergate to the public—and pursuing a Watergate type of policy, but all in a very non-pompous, street vernacular, jokingly abusive kind of way. The use of "el-" to further specify Watergate—a noun which needs no further defining—is necessary for the rhythm and adds comic effect. I'm sure you won't want me to go on like this, so let's stop—'

'Nonsense!' says Gerald.

'It's fascinating,' says Lisa.

'Asya,' says Hisham, 'I swear I'm enjoying this. Come on, I'll play the next couplet.'

"Amaloulak eema w seema
Salateen el-fool wez-zeit—'

'OK, well,' Asya takes a deep breath. ' "Eema" is "worth" or "value". So he says, "they made an eema for you": to make an "eema" for someone is to behave towards them as though they have value when they in fact have none. So, "they've put on a show that gives you value"—"seema" is always used as an idiom with "eema" because of the rhyme. It means appearance. So: "the appearance of a thing of value"—the awful thing, though, is that this is taking all these sentences to translate, and it makes it seem ponderous and convoluted while in fact it's totally direct; it's language that a completely illiterate, uneducated woman would use to her child—'

'Who made him appear of value, his press office?' asks Lisa.

'This was on the occasion of Nixon's visit to the Arab world—so he's talking about the Arabs—the Arab leaders,' says Deena.

'It comes in the next line,' says Hisham. 'Asya?'

'Yes. The Sultans of "fool" and "zeit". "Fool"—this is one thing that everybody knows about Egypt—that "fool" is the basic diet of the Egyptians. Particularly those from the more traditional or poorer sectors of society—I suppose they tend to be the same. It's brown beans stewed for a long time over a very low fire. It's the cheapest food you can get, and so to be a "sultan" of "fool" argues massive poverty and backwardness. This "fool" can be dressed in various ways. The simplest and cheapest is with oil—"zeit"—and lemon. So "fool" and "zeit" come together—but "zeit" also, like "oil" in English, means petrol oil. So if you take that meaning, then there are two categories of "Sultan" being referred to: the sultans of "fool"

crackling and the whistles and the applause the lute starts up and then the Sheikh's harsh, rasping voice comes on:

'Sharraft ya Nixon Baba,
Ya bta' el-Watergate—'

'What's he saying?' asks Lisa, 'something about Nixon?'

'Well,' says Asya, 'he says, "you've honoured us, Nixon Baba" —'Baba" actually means "father" but it's used here as a title of mock respect—I can't, honestly, he's already passed the next couplet and—'

'Can't we pause it perhaps?' says Gerald.

'But it's the first time Hisham hears it—' Asya says.

Hisham presses the Pause button.

'Let's hear the song through, and then I'll rewind it and pause after every couplet. I'd really like to hear Asya's translation.'

'Sharraft ya Nixon Baba,
Ya bta' el-Watergate—'

Hisham presses pause.

'Well,' says Asya, 'as I said, he says, "You've honoured us, Nixon Baba—"Baba" means "father" but it's also used, as it is used here, as a title of mock respect—as in "Ali Baba", for example—that's probably derived from Muslim Indian use of Arabic—but the thing is you could also address a child as "Baba" as an endearment—a sort of inversion: like calling him Big Chief because he's so little—and so when it's used aggressively—say in an argument between two men—it carries a diminutivising, belittling signification. So here it holds all these meanings. Anyway, "you've honoured us, Nixon Baba" —"You've honoured us" is, by the way, the traditional greeting and he uses it in that way but of course he activates—ironically—the meaning of having actually "honoured" us. "You've honoured us, Nixon Baba/O you of Watergate" I suppose would be the closest translation—but the structure "bita' el-whatever" (el- is just a definite article coming before any noun) posits a close but not necessarily defined relationship between the first noun (the person being described) and the second noun. So "bita' el-vegetables", for example, would be someone who sold vegetables, while "bita' el-women" would be someone who pursued women. So Nixon is "bita' el-Watergate", which suggests him selling the idea of

'But the invitation has to be official, doesn't it?' Hisham asks.

'Yes. The Student Union at the Faculty of Science invited him at the request of our society: the Cultural Society. It happens'—Deena turns to Marzouk—'that the Union this year is run by Nasserite and Independent students, which hasn't been the case in the last two years when it was dominated by students who belonged to the Mabahith—'

'Deena's been in college three years,' Asya puts in.

'So the Sheikh arrives with the poet Ahmad Fuad Nigm and Muhammad Ali the painter, and then we discover that all the big lecture halls in the building have been locked by order of the administration and can only be reopened with the permission of the Dean. So we take the Sheikh to the cafeteria and go to see the Dean, but he won't see us and his secretary stalls, and meanwhile crowds of students are gathering round the Sheikh in the cafeteria. And then someone remembered that there's a big hall in the Insects department which is an annex separate from the main college building and might have been overlooked. So we went there and it was open and we had the concert.'

'But there were no reprecussions?' Marzouk asks.

'The Dean dissolved our society for "endangering order in the college" and decided to hold an enquiry into the conduct of our chairperson and secretary —and then nothing happened.'

'And was it a good concert?' Gerald asks.

'Wonderful,' says Deena.

'Do you mind if I put the tape on?' asks Hisham. 'I heard him once in Alexandria six years ago but I've been out here since people started making tapes of him—'

'Of course. I'll put it on,' Asya says. 'That is—if Gerald and Lisa won't mind—just briefly?'

'Not as long as you translate it for us,' says Gerald.

'Oh, you really won't find it interesting—' Asya begins.

'But of course we will,' Lisa says, sitting upright and looking attentive.

'And it's so local,' Asya goes on. 'It won't make any sense unless I go into loads of background—and even then it'll sound naïve because that's the style of the song.'

'We'll make allowances for all that. At least give us a chance,' says Gerald.

Asya slots the tape into the machine and presses Play. After the

Mashta, with her hand in a black cloth bag, had rubbed her and rubbed her and rubbed her. Every bit of her. Her back and her belly and her breasts and her neck and her shoulders. And out of her skin had come hundreds of tiny black pellets like you get when you use an eraser on a pencil mark. And then in the bath she had rubbed her again with a soapy loofah, and then she had showered her off and dried her and Asya had walked across the hall wrapped in her white fluffy towel and then slipped it off and got into bed, and the Mashta had rubbed her body all over with rosewater and jasmine oil and she had remembered a Chinese story that told of how the concubines prepared themselves for bedding the emperor and one of the things they had to do was make sure their seven orifices were perfumed, and once again Asya tried to think of seven orifices but could only come up with six unless you counted the nostrils separately, because of course your wee-wee hole didn't count because you couldn't possibly get at it and it would hurt so dreadfully if you did. Then she had fallen asleep— (249-52)

...

'What's this?' Hisham interrupts. 'You've got a tape of Sheikh Imam? And you never said?'

'Deena brought it with her.'

'You carried it out of the country? You're very brave.'

'It's not a real tape: just something we recorded when he sung at the university last March.'

'But all his tapes are like that, aren't they? He doesn't sign a contract and go into a recording studio—'

Deena laughs at the unlikeliness of the idea. 'No, of course not. But sometimes people work on the first tape, cutting extra noise, editing out interruptions—whatever. This is just rough.'

'I have heard of Sheikh Imam,' says Marzouk.

'This is an elderly, blind man, who is a protest singer, more or less banned by the government,' Asya explains to Gerald and Lisa.

'More or less?' Gerald asks.

Asya looks at Deena.

'He isn't officially banned,' Deena explains. 'But the authorities make it difficult for him to perform.'

'How?' Lisa asks.

'Well, for example, we invited him to sing at Cairo University earlier this year and the date was set for March—'

She had spread a big bath towel over Asya and left her alone to recover. And Dada Zeina had brought her a damp flannel to cool herself down with and a glass of red sherbet to drink, and as Asya had slipped the flannel under the towel and held it against herself and trembled she had patted her shoulder and said, 'Congratulations, bride. May God give you happiness and not change your fortune or that of your groom. May he be your man and your partner and above you in this world and the next.'

And Asya had said, 'Where's my mother?'

'She's gone to the what's-its-name, the hotel. To see to the food. An expense to which there was no need. What would have happened if you'd had it here?'

'Oh, Dada. Three hundred guests and we would have them here?'

'Three hundred guests and no dancer to entertain them,' Dada Zeina had said, and curled her lip.

Asya was silent. Saif had said OK he'd get dressed up in a monkey suit and sit on a fake throne to be stared at if he had to, but there was no way he'd walk in a procession of tambourines and screeching women. He'd said, why didn't they get a string quartet, at least that would be pleasant to listen to. Asya had secretly wanted the dancer and the drums and the tambourines, but of course she couldn't say so, but she did say a string quartet would be too weird and people would think it was pretentious and in the end he'd agreed to a band.

'Like this you'll go to him, without a *zaffa*?' Dada Zeina had gone on. 'Why? Is there something wrong with you, God forbid? How many times does a woman get married? It's only once in a whole lifetime.'

'Never mind, Dada. You know Saif. And Daddy wouldn't have liked it either. You can all drum and dance here today as much as you like.'

'And her groom God's name bless him,
Generous and open-handed,
Flings out a thousand pounds
You'd say they were farthings in his hands.
May he always be pleasure-loving
Under your influence little flower—'

Asya had lain on the black marble tiles in the bathroom and the

Asya lay on a folded white sheet on the floor of her room with a pillow under her head. She wore a pair of white panties and a camisole. The Mashta sat cross-legged on the floor beside her. She was in a green smock and her hair was tightly wrapped in a black kerchief. She had the smoothest face that Asya had ever seen. She worked quickly and silently except to tell Asya what to do. One leg and then the other and now stand up and turn around. Sit down. One arm and then the other, now raise your arms. And now take off your knickers, pretty one, and let's clean you up and polish you and turn you into a bride. She spreads the paste and names the Name of God, and when she pulls Asya scrambles to her feet and jumps up and down a couple of times then lies down again. At the second pull Asya sits up and draws her knees to her chest and holds on to them tight and breathes hard. Her eyes are full of tears. The Mashta waits a bit then pats the sheet, come on, bride, come on. 'No, no, it's over,' says Asya.

'What do you mean it's over? We haven't even done half.'

'It's over. I don't want any more. I can't.'

'Sweetheart, there's nothing called I can't. Look at yourself and see. You'll go to your bridegroom with one half clean and the other half as it is? You're going to make him laugh at you? Come on, darling, let's get it done.'

When Asya lies down the Mashta says, 'No more getting up and I'll lighten my hand as much as I can.'

Asya bites her lips and clenches her hands but after the next three pulls when she begs for a minute, just a minute, to get her breath back the Mashta holds on to her knee and says, 'No, no, there's no minute. Like this quickly it's better. Like this you'll go numb and not feel anything. Come on, come on. Just open for me. Open for me as wide as you can. Look, why don't you put this foot on top of the bed like this so I can get at you. Yes. Now we've just got this little bit to do. There. There. And there. Congratulations, bride.'

'Who has ever seen such people?
You had to turn out beautiful:
The mother is a sprig of jasmine,
And the father is broad and fat.
Oh you little bit of sugar
Your perfumed distilled syrup
And her bridegroom
Is the handsomest I've seen—'

Appendix*

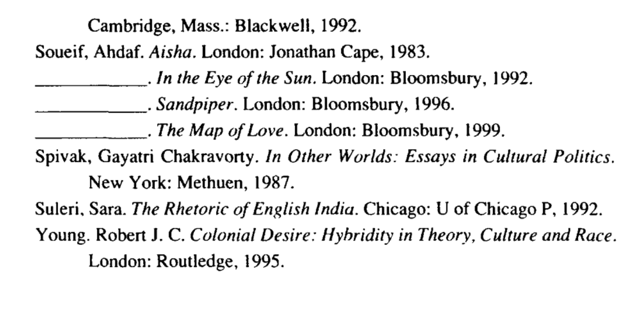
Selections from *In the Eye of the Sun*

And sure enough one *zaghrouda* after another had risen in a relay from the normally sedate house in Zamalek once Mukhtar al-Ulama's car was seen to drive away and turn the corner into Hassan Sabri Street. That, thinks Asya now, was probably about the time that 'Abd el-Khaliq Mahjoub was being led from his cell to be executed. And trays of sherbet were carried down to the doormen and the men in the ironing shop and the florist and the greengrocer and Ghattas's ironing shop, and to all the various men who sat around on benches in the shade and jumped up to call a taxi or to guide a car into or out of a parking-space or to carry the shopping or a child or just to salaam as you went by. And Kareem woke up and said see you later and grabbed his swimsuit and a towel and went off to the club, and Toota put a tape of wedding songs into the cassette player in the hall and the music rang through the flat, and the Mashta cooked the candy and drank her coffee while the mixture cooled, and when she started kneading the candy it clicked loudly several times and all the women said that meant the groom was desperately in love with the bride, and Saif phoned to say good morning and what on earth is that racket? And Asya said it was the maids celebrating and he asked did Asya need anything? And she said he mustn't come round today because it was bad luck, so he said OK, I'll give you a ring later.

'Oh you who love the Prophet
Praise his beauty.
This is the bride of the handsome one
Let's hold her up for him.
This is her wedding day
Its crescent has revealed itself.
What happiness for him who wins her!
What happiness is in store for him—'

---

* *Alif: Journal of Comparative Poetics* thanks Ahdaf Soueif for giving permission to reprint selections from her two novels to illustrate points made in her interview (Arabic section): Ahdaf Soueif, *In the Eye of the Sun* (London: Bloomsbury, 1992); *The Map of Love* (London: Bloomsbury, 1999).



Cambridge, Mass.: Blackwell, 1992.

Soueif, Ahdaf. *Aisha*. London: Jonathan Cape, 1983.

__________. *In the Eye of the Sun*. London: Bloomsbury, 1992.

__________. *Sandpiper*. London: Bloomsbury, 1996.

__________. *The Map of Love*. London: Bloomsbury, 1999.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987.

Suleri, Sara. *The Rhetoric of English India*. Chicago: U of Chicago P, 1992.

Young. Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995.

The following appendix of excerpts from Ahdaf Soueif's fiction, selected for the Interview she granted to Samia Mehrez (in the Arabic section of this issue) is also relevant to the readers of this article

Fernea, Elizabeth Warnock. *In Search of Islamic Feminism: One Woman's Global Journey*. New York: Doubleday, 1998.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage, 1980.

Ibrahim, Sonallah. "Je ne sense pas de danger intégriste." *Le Monde*. May 20, 1994, Des Livres: VIII.

Kermode, Frank. "Asyah and Saif." Rev. of *In the Eye of the Sun*. *London Review of Books*. June 25, 1992: 19-20.

Kourouma, Ahmadou. *The Suns of Independence*. Trans. Adrian Adams. London: Heinemann, 1981. Trans. of *Les soleils des indépendences*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1968.

Mahfouz, Naguib. "Nobel Lecture, 8 December 1988." *The Georgian Review*. (Spring 1995): 220-23.

Mantel, Hilary. "Double Identity: *In the Eye of the Sun*." *The New York Review of Books*. XL:15 (23 Sep. 1993) 28-9.

Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*. New York: Schenkman, 1975.

______________. *Doing Daily Battle: Interviews with Moroccan Women*. Trans. Mary Jo Lakeland. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1989.

______________.*Women and Islam: An Historical and Theological Inquiry*. Trans. Mary Jo Lakeland. Oxford: Blackwell, 1991.

Mohanty, Chandra. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourse." *Feminist Review*. No. 30 (Autumn 1988): 61-88.

Moussa-Mahmoud., Fatma. "Turkey and the Arab Middle East." *The Bloomsbury Guide to Women's Literature*. Ed. Claire Buck. New York: Prentice Hall, 1992. 210-16.

Pakravan, Saideh. "An Interview with Ahdaf Soueif." *Edebiyat* 6 (1995): 275-86.

Rifat, Alifaat. "Bahiyya's Eye." *Distant Views of a Minaret and Other Stories*. Trans. Denys Johnson-Davies. London: Heinemann, 1985. 5-11.

Rushdie, Salman. "In Good Faith." *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta, 1991. 393-414.

Said, Edward W. "The Anglo-Arab Encounter." Rev. of *In the Eye of the Sun*. *TLS*. June 9, 1992: 19.

______________. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.

Shohat, Ella. "Antinomies of Exile: Said at the Frontiers of National Narrations." *Edward Said: A Critical Reader*. Ed. Michael Sprinker.

des indépendances (*The Suns of Independence*) and Tahar Ben Jalloun in *La nuit sacrée* (*The Sacred Night*). In Arabic, the Egyptian feminist, physician-novelist Nawal el-Saadawi deals with it from a psychiatric perspective in her collection of essays, *Al-Wajh al-makhfi lil-mar'ah* (*The Hidden Face of Eve*). As well, Alifa Rifaat's moving short story "Bahiyya's Eyes" reveals the physical and psychic scars this practice engenders throughout the victim's life.

Works Cited

Accade, Évelyne. *L'Excisée: The Mutilated Woman*. Trans. David Bruner. Washington: Three Continents Press, 1989. Trans. of *L'Excisée*. Paris: L'Harmattan, 1982.

______________. *Veil of Shame: The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World*. Sherbrooke, Québec: Naaman, 1978.

Ahmed, Leila. "A Woman Caught Between Two Worlds." *Washington Post*. June 13, 1993. *Book World*: 6.

___________. *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven: Yale U P, 1992.

Arteaga, Alfred. "Another Tongue." *Another Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Ed. Alfred Arteaga. Durham: Duke U P, 1994. 8-33.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Emerson & Holquist. Ed. Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.

Ben Jelloun, Tahar. *The Sacred Night*. Trans. Alan Sheridan. New York: Ballantine, 1991. Trans. of *La nuit sacrée*. Paris: Seuil, 1987.

Bhabha. Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

Booth, Marilyn. Rev. of *In the Eye of the Sun*. *World Literature Today* 68 (1994): 204-05.

de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Trans. H. M. Parshley. New York: Vintage, 1974.

El-Saadawi, Nawal. "The Fortieth Anniversary." *Al-Adab*. Sep./Oct. 1992: 32-35.

__________________. *The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World*. Trans. and Ed. Sherif Hetata. London: Zed, 1980. Trans. of *Al-Wajh Al-Makhfi Lil-Mar'ah*. Cairo: 1977.

Farah, Nuruddin. *From a Crooked Rib*. London: Heinemann, 1970.

________________. *Sardines*. London: Heinemann, 1981.

________________. *Sweet and Sour Milk*. London: Heinemann, 1979.

dramatizes complex and messy situations that are at once provocative, challenging, and inspiring.

Notes

[1] Nawal el-Saadawi gives a similar evaluation of Nasser. In a short article on the fortieth anniversary of the 1952 revolution, she wrote, "I stopped believing in Nasser's speeches about freedom and people's participation in power, but I used to sense that his loathing of imperialism was genuine" ("Anniversary" 34).

[2] This situation of intellectual hybridity echoes Naguib Mahfouz's declaration in his acceptance speech of the 1988 Nobel prize for literature: "I am the son of two civilizations that at a certain age in history have formed a happy marriage. The first of these, seven thousand years old, is the Pharaonic civilization; the second, one thousand four hundred years old, is the Islamic one." See Mahfouz 220.

[3] Interestingly, Soueif's first work of fiction, *Aisha*, is dedicated to her mother, the critic-academic Fatma Moussa-Mahmoud. On the other hand, the latter wrote Soueif's biography in *The Bloomsbury Guide to Women's Literature*.

[4] Asya's husband, Saif, does the same thing, except that his two "pet names"—"Princess" and "Sweetie"—sound more elegant.

[5] While *The Map of Love* contains references to sympathetic Jewish figures, the discourse is decidedly against the organized Zionist colonization of Palestine in the 1900s culminating in the successful creation of the State of Israel in 1948; moreover, the novel's discourse is opposed to the suspect Israeli infiltration into Egyptian economic life in the 1990s. This political slant in the novel might have been a factor in not awarding the shortlisted novel the 1999 Booker prize. In a letter to the editor published in *The Guardian*, Oct. 27, 1999, John King quotes one of the jury, John Sutherland, as claiming that "though felt generally by the judges to be 'the best read', Ahdaf Soueif's book was excluded because 'its anti-Zionist sentiments made some members of the committee slightly uneasy.'"

[6] The only treatment of circumcision/genital mutilation to be found in Muslim fiction in English is written by the Somali writer Nuruddin Farah in three of his novels: see *From a Crooked Rib*, *Sweet and Sour Milk*, and *Sardines*. In French, Évelyne Accad's *L'Excisée* contains graphic and moving scenes about it; moreover, two male Muslim writers handle the issue quite effectively in their fiction: Ahmedou Kourouma in *Les soleils*

produce any concrete results" (Moussa-Mahmoud 213). This situation becomes specifically pronounced in the Algerian, Iranian, and Palestinian revolutions. Moreover, we are even witnessing a few feminist writers enlarge their focus beyond mainly urban, mainly middle-class concerns. Accordingly, one can see no closure to this refreshingly assertive, writerly process that keeps evolving.

While the fiction of Ahdaf Soueif is an integral part of this evolving Arab-Muslim feminist discourse, the fact that it is written in English carries with it specific characteristics. The hybridized English that Soueif deploys and produces allows the conscious feminist narrative voice to infiltrate taboo terrains, both sexual and political, that might be inaccessible when handled in Arabic. Removed emotionally and culturally from the local scene, the English language accords a liberating medium to the author to broach and delve into issues such as feminine sexuality, politics of power and gender, and the disfrachisement of the poor: English here accords a liberating lexical storehouse and semantic sanctuary. While the hybridized English provides this idiomatic advantage, it maintains the distinctiveness of the composite cultures, ethos, and predilections involved. As Robert Young astutely observes, "hybridity is itself an example of hybridity, of a doubleness that both brings together, fuses, but also maintains separation" (22). While the author's, as well as most of her characters', first language is Arabic and the action in her fiction takes place in mostly non-English speaking settings, the reader feels that the English text is actually a translation whose original, once existing in the author's mind, is now non-existent. This palimpsestic process indicates at once erasure, reconstitution, and reorientation, thus straddling cultures, interfacing texts, and re(de)fining enunciation to fit the requisites of the reinscribed version in English. Of course, this complex discursive reconstruction stretches beyond the Bakhtinian model of linguistic, novelistic hybridization towards the politics of gender, identitarian religion, nationalism, and postcolonial/"third-worldist" representation of the erstwhile silent, marginalized, or misrepresented colonized subject. Accordingly, even though the English language *is* readily associated in the collective memory of many "third-world" nations with the colonialist and neo-colonialist experiences, Soueif's adoption of it as a medium of expression dehegemonizes it and transforms it into an instrument of resistance to the discourses of both arrogant colonialism and exclusionist ultra-nationalism. Soueif's polyphonic discourse thus

Foucault's astute pronouncement about power's "juridco-discursive character" recalls Simone de Beauvoir's tenacious statement about patriarchy's self-serving deployment of the law for codifying the politics of sexuality and delimiting its discourse:

> History has shown us that men have always kept in their hands all concrete powers; since the earliest days of the patriarchate they have thought best to keep women in a state of dependence; their codes of law have been set up against her; and thus she has been definitely established as the Other. (157)

Despite the limitations and lacunae (if these are the right appellations), and however we may perceive their causes, one should not underestimate the solidity and sincerity of the gender and cultural allegiances of Arab and Muslim women writers. Their works reveal an acute awareness of their own distinct and delicate exploration of a troubling terrain; their critique and/or combat of patriarchy is conjoined with a loyalty to abstract, at times even romanticized, ideals of either Islam or national identity, or both. They all recognize that religion and nationalism are active forces to engage *with:* for them, the discourse of liberation passes not through ridiculing or rejecting their Islamic heritage, but through appealing to its most enlightened and progressive tradition. In this context, change and progress are arguably possible not through current institutional and traditionalist practices, but through certain retrieved, reinterpreted, or revised theological or political frameworks that are sympathetic to women's aspirations. To assert their will, to claim a space for themselves, and to achieve their liberation, Arab and Muslim women, as suggested in their writings, need not only to maintain courage and perseverance but must also be ready to compromise. In essence then, the agenda propounded is relatively reformist, not radical. Nevertheless, we may see a more militant and confrontational response to the alarming discourse of the religious zealots and fanatics—such as the Taliban of Afghanistan, and their espousal of oppressive male-made theocracies—as we currently see in some Muslim women's narratives in French and in Arabic. As well, the feminist discourse of younger women that emerged in the eighties and nineties has "come to realize that the male revolutionary discourse, which tied women's liberation to national liberation and the growth of democracy, has failed to

ellipsis or dim, distant depiction of serious social problems facing contemporary Muslim women, problems such as polygyny, crimes of "honour," and the denial to women of equal rights in matters of divorce, education, and employment. Interestingly, Évelyne Accade in her pioneering 1978 work *Veil of Shame* registers these omissions in the fiction of men and women of the Arab Middle East and of North Africa, observing that "the literature of these areas, whether in French or in Arabic, failed to present the same picture as that reflected in the data of the social scientists" (12). While the creative process of producing literary works veers, as indeed it should, from pamphleteering and socio-anthropological documentation, the mostly mimetic mode deployed in the fiction of Arab and Muslim women provokes our eager anticipation of a candid, courageous unveiling of some of the chilling acts of violence perpetrated against women in several Muslim societies, at times even in the name of religion, acts such as the hideously gruesome practice of female circumcision or genital mutilation (practiced in certain Muslim communities in Africa even though it is an un-Islamic practice).[6] As we have seen, in Soueif's *oeuvre* a few of these issues are indeed treated, but in a second-hand fashion, through the indirect narrative of family servants. The inability or reluctance to convey such grisly realities (as reported to us, at times not without prejudice, through Western travelogues, journalistic reports, and anthropological studies) may be attributed partly to the fact that these women writers belong to privileged, urban elites. Muslim women from poor, rural families are usually worse off than their counterparts who come from urban, middle-class ones. Besides, some Muslim and Middle-Eastern women may, consciously or otherwise, be self-censoring and cautious so as not to antagonize the often politically powerful religious purists. In this respect, Michel Foucault's insights about the prohibitive, indeed nullifying, nature of power over sexuality becomes illuminating:

> [P]ower acts by laying down the rule: power's hold on sex is maintained through language, or rather through the act of discourse that creates, from the very fact that it is articulated, a rule of law. It speaks, and that is the rule. The pure form of power resides in the function of the legislator; and its mode of action with regard to sex is of a jurdico-discursive character. (83)

she crosses you, you make it up with her. And whatever the English do, you will never burden her with the guilt of her country. She will be not only your wife and the mother of your children—insha' Allah—but she will be your guest and a stranger under your protection and if you are unjust to her God will never forgive you. (282)

More importantly, Soueif uses the hybridity of the text to advance a feminine-friendly Muslim perspective through the two most empathetic non-Muslim voices in the novel: the American Isabel and the British Anna. After studying the linguistic structure of the Arabic language, Isabel observes that the etymology of words with positive and dignified connotations is often associated with a feminine root, and she therefore asks rhetorically: "So how can they say Arabic is a patriarchal language?" (165). Anna registers in her diary that a Muslim woman "does not take her husband's name upon marriage" (137). Anna is also informed by Layla that when a Muslim woman is married, "her money is her own and her husband, if he is able, is obliged to furnish her with all the money she needs for her personal expenses as well as any household expenses she might incur" (352). Anna's integration into Egyptian culture becomes so solid that she, when describing her invisibility in a situation requiring her to wear the veil, sounds like an apologist for it: "Still, it is a most liberating thing, this veil. While I was wearing it, I could look wherever I wanted and nobody could look back at me" (195).

Thus the hybrid text, carefully constructed by an Arab woman author writing in English by choice, becomes a site for foregrounding gently but assertively a potently positive image about Arab-Muslim culture that is seldom witnessed in such an appealingly humane and cogent context. In essence, what we are witnessing here is an elegantly poised novelist who demonstrates her mature control of craft and clarity of vision. Significantly, her loving, lively depiction of the idiom and perspective of the Fallaheen of Upper Egypt proves that she can enlarge her canvas with figures beyond the type of the "Westernized bourgeois intellectual" that the heroine of Soueif's first book, *Aisha*, identifies with. Accordingly, in *The Map of Love*, the author bridges the dislocations between a hybridized, privileged intellectual like Amal and the reality of her people. Ahdaf Soueif thus circumvents a common critique that is directed at Arab feminist writing of the sixties and seventies, specifically as it pertains to its

of the calibre of Anna Winterbourne writing her diaries in the 1900s. Soueif's rendition of Anna's intelligently inquisitive sensibility revealed in journals, diaries and letters recalls the English literary tradition of epistolary fiction, especially Samuel Richardson's two eponymous novels *Pamela* and *Clarissa*. One can easily detect fascinating double or triple layers of translation operating in a text written by a female Egypt-born, Britain-resident author, whose first language is Arabic, capturing in English the nuanced thoughts and emotions of a female Britain-born, Egypt-resident character, with an imaginary gap of a century "separating" author and character. Thus, the novel, as a text in English, becomes in effect hybrid on multiple levels, involving not only two rich and resilient languages, Arabic and English, but also different social, class, period, and geographical variations within each of them. To further enrich the layered pattern of juxtaposition and analogy, a motif of hybrid metaphors is skillfully established: Anna's tapestry with Islamic and Pharaonic imprints; a 1919 Egyptian flag emblazoned with the Crescent and the Cross, symbolizing the unity of the Egyptian Muslims and Christians in their uprising against British occupation; the mosque nestling inside a monastery, a heart-warming image of each holy sanctuary protecting the other from demolition at times of tension; and the three calendars followed simultaneously in Egypt: Gregorian, Islamic, and Coptic. This ambitious undertaking of text-hybridization rewards the reader with a narrative that is not only hybrid linguistically but also discursively, leading subtly towards humane, positive perspectives on Arab-Muslim culture in its most tolerant illustrations and in its openness towards the Other. Despite its potent anti-colonial discourse, the novel reveals a conscious progression towards a reconciliatory universalist stance. In an article addressed to readers in Europe, Sharif Basha sums up his vision: "Our only hope now—and it is a small one—lies in a unity of conscience between the people of the world for whom this phrase itself would carry any meaning" (484). The novel reveals numerous instances of this "unity of conscience," but one moving moment of warmth and generosity suffices: on his wedding day to Anna, Sharif Basha's mother instructs her strong, adoring son about treating his English bride:

> You will be everything to her. If you make her unhappy, who will she go to? No mother, no sister, no friend. Nobody. It means if she angers you, you forgive her. If

> happening to the Iraqis or the Palestinians today will happen to us tomorrow. (230)

Interestingly, the mature, self-assured Amal, when compared with Asya, seems not only more acutely committed to her nationalist ideals, but is also less preoccupied with her marital separation and sexual concerns. In a marked departure from *In the Eye of the Sun*, the handling of sexuality seems remote, restrained, and refined. Unlike Asya's occasional near-neurotic sexual frustrations, Amal, while not entirely ignoring sexual attraction, sublimates the preoccupation with the body toward a genuine concern for those she could help in her ancestral village, Tawasi. Her taking residence in the village is more than a sentimental retours aux sources, but a sign of committed agency that tries to shield the villagers whom she loves from the transgression of a callous, cruel government, frightened by village volunteers running a school and a clinic, labeling them as "terrorists." (One may object to Amal's resort to cronyism to liberate the imprisoned innocent villagers, including 'Am Abu el-Ma'ati, from police brutality; however, her utterly selfless, well-intentioned act is urgently prompted by pragmatism rather than idealism.) Indeed, Amal's emotional closeness to the Fallaheen—especially to 'Am Abu el-Ma'ati: a caring avuncular figure, as his name suggests, and one of the novel's most memorable constructs—foregrounds her serious attachment to the village not only as an escape from crowded Cairo, but as an edifying, empowering source for coping with the dislocations of her private and public reality. (Once again analogy becomes the operative term here: Amal's affectionate admiration and warmth towards 'Am Abu el-Ma'ati parallels Anna's love to her two fathers-in-law: the anti-colonialist Sir Charles in England and the saintly, ex-revolutionary al-Baroudi Bey.) As well, Amal's friendship with the down-to-earth Tahiyya, the doorman's wife in her building in Cairo, and with the female Fallaheen in the village redresses the balance in the novel by allowing space and forum for figures outside the privileged political and cultural elite. In other words, there is a conscious design operating here to give voice to ordinary, yet intuitively astute, people and to let them air their concerns directly, effectively, and, at times, even humourously.

Moreover, Soueif's conscious attempt in *The Map of Love* to capture the linguistic patterns of the Fallaheen of Upper Egypt parallels her attempt to capture the idiom of an educated English lady

Soueif not only succeeds in her dramatic and discursive integration of the fictional characters with the historical ones like 'Abdou and Amin, but she also models one character, Amal's brother Omar, as a converse Edward Said figure. Omar is a famous musical conductor in New York who writes books on politics and culture. Having both Egyptian and Palestinian family ties, Omar is a member of the Palestinian National Congress and a ferocious opponent of the Oslo Accord; on a visit to Jerusalem, he decries the venality of Arafat's Bantustan-like mini-state "with eleven security services" (356). For his activities in the United States on behalf of the Palestinians, Omar earns the derogatory badges of the "Molotov Maestro" and the "Kalashinkov Conductor" (17); this is an obvious ironic evocation of the infamous label of "Professor of Terror" that appeared in *Commentary*, referring to Said's supposed "double career as a literary scholar and ideologue of terrorism" (qtd. in Shohat 125). In yet another instance of analogy, the contemporary figure of Omar parallels the figure of Shukri Bey, Sharif Basha's cousin, in the 1900s who passionately militates against the colonization of Palestinian land by the richly financed Zionists. Shukri Bey pays for his indefatigable activism with his life; similarly, we are obliquely told that Omar has been eliminated by his too many powerful enemies.[5]

The fashioning of Omar's agency as an uncompromising activist endows the novel's political discourse with a political dimension beyond past and current Egyptian concerns towards wider regional issues such as the plight of Iraqis and Palestinians. While Asya in *In the Eye of the Sun* reveals a remarkable political awareness by reflecting dejectedly on the suffering of other persecuted peoples of the Middle East, her sympathies seem confined to the abstract level. In *The Map of Love*, Amal makes a conscious attempt to shift from concern to at least partial praxis. We witness her meeting with human rights activists, Palestine sympathizers, and supporters of the Iraqi people—being betrayed, brutalized and taken hostage. As Deena al-'Ulama (a recall from *In the Eye of the Sun*: Asya's sister) articulates it forcefully:

> What normalization is possible with a neighbour who continues to build settlements and drive people out of the land? Who has an arsenal of nuclear weapons and screams wolf when someone else is suspected of having a few missiles? And it *is* our business—because what is

Grand Imam (Sheikh of al-Azhar), Muhammad 'Abdou—Sharif Basha's friend who happily officiates his wedding to Anna. 'Abdou's disciple, the French-educated Kurdish-Egyptian intellectual Qasim Amin wrote a book entitled *The Liberation of Women*, in which he called for respecting women's rights and the necessity of their education. At a gathering at Sharif Basha's, Amin makes his point firmly but politely, linking women's liberation with the nationalist movement:

> We cannot claim to desire a Renaissance for Egypt . . . while half her population live in the Middle Ages. To take the simplest matters, how can children be brought up with the right outlook by ignorant mothers? How can a man find support and companionship with an ignorant wife? (380-81)

Significantly, Amin's pioneering book is still embraced as a landmark in Egyptian cultural history, and Soueif's reference to his passionate plea in the 1900s for liberating women and educating them—modest demands by the norms of the twenty-first century—signifies, in the novel's inclucivist discourse, that Arab-Muslim feminism solicits and celebrates support from enlightened men of the calibre of Amin. (Indeed, the agency of progressive men as feminist allies is an inspirational phenomenon in many "third world" societies.) Moreover, the novel's discourse suggests that Arab-Muslim feminism can find nourishing sources from within the culture and civilization of Islam, as the pioneer Amin was pursuing in his polemics. From the series of encounters that Elizabeth Warnock Fernea conducted with a number of women activists in diverse Arab and Muslim communities, she too discerned such a stance:

> In Egypt, Turkey, Kuwait, and the United States, Islamic women begin with the assumption that the possibility of gender equality already exists in the Qur'an itself; the problem, as they see it, is malpractice, or misunderstanding, of the text. For these Muslim women, the first goal of a feminist movement is to re-understand and evaluate the sacred text, and for women to be involved in the process, which historically has been reserved to men. (416)

arrogance of the British colonialists and their smug self-serving mentality; the British justify their hegemony over the Egyptians on the supremacist assumption that "it would take generations before the Natives were fit to rule themselves as they [have] neither integrity nor moral fibre, being too long accustomed to foreign rule" (99). In the 1990's, a parallel situation is intimated in the American neo-colonial corporate domination over the Egyptian economy: blaming the country's economic hardships on the United States, a woman farmer in Amal's ancestral village expresses it simply but poignantly by asking rhetorically, "Isn't Amreeka the biggest country now and what she says goes?" (176). In the 1900s, religious traditionalists oppose all aspect of cultural modernity in Egypt such as establishing a national university or educating women; Sharif Basha decries their mentality by pointing out that "their interventions are always in a negative direction—everything in their book is haram" (265). In the 1990s, the Islamist militants, while adopting the political idiom of the left, manifest a similar rejectionist stance: as one of Amal's friends puts it, "They have no political programme beyond 'Islam is the solution'. Ask them any detailed question and they don't have an answer" (227). In the 1900s, ordinary Egyptians, but especially the Fallaheen, bore the brunt of British domination with the most brutal act being the massacre and hanging of the villagers of Denshwai in 1906—an episode that has left its mark in the folkloric imagination of Egyptians till today. In the 1990s, the descendants of those same Fallaheen are once again paying the heavy penalty being caught in the cross-fire between armed Islamist militants and the government's heavy-handed security forces whose practice is based on the assumption that "everyone is suspect" (439). After his release with the other men in his village from jail on suspicion of being "terrorists," 'Am Abu el-Ma'ati, the overseer of Amal's family farm, wisely but sadly describes their plight as disfranchised citizenry: ". . . we are neither the first nor the last village to have this happen to it. And this is not the first nor the last government to terrorise the people" (450).

Another pattern that also emerges in this novel is the skilful blending of fictional and historical characters. Thoroughly and thoughtfully researched, *The Map of Love* portrays dramatically some of the prominent political players in Egypt of the 1900s, such as Lord Cromer and his entourage of colonial functionaries, Egyptian princes and aristocrats, as well as leading cultural and nationalist figures of the period, with special endearing attention given to the enlightened

The privileged-class perspective becomes even more dominant, if humanely refined and historically justified, in Soueif's second novel, *The Map of Love*. The narrative interlinks three strong, sensitive, and sympathetic women: Anna Winterbourne, Amal al-Ghamrawi, and Isabel Parkerman, and foregrounds two cross-cultural love affairs separated by almost a century. In the symbolic dawning year of 1900, the English Lady Anna Winterbourne, recently widowed, visits British-controlled Egypt where she falls in love with the Egyptian nationalist-aristocrat Sharif Basha al-Baroudi, a land-owning lawyer and Amal's great uncle, and spends eleven years of matrimonial bliss with him in Cairo. In the mid-1990s the young American Isabel Parkman, the divorced great granddaughter of Anna and Sharif's, falls in love in New York with Amal's brother, Omar al-Ghamrawi, with whom she has a son, named Sharif. Through this tightly knit web of a hybrid family extended over three continents, the novel focuses on Amal who has separated from her British husband, after spending twenty years in England with him, and opted to return to her roots in Egypt. Amal's encounter with Isabel in Cairo involves receiving a trunk that contains, among other symbolically significant contents, Anna's diaries, whose discovery initiates a fascinating recall of both personal and political histories, anchored on a warm, empathetic affinity between Amal and Anna across time and text.

Anna's trunk, now an heirloom to Isabel, involves a multitude of objects and documents: Anna's detailed diaries of her life in Egypt; period newspaper cuttings in both English and Arabic covering the first two decades of the twentieth century; a testimony from Layla al-Baroudi, Amal's grandmother, on family events concerning her brother's, Sharif Basha's, marriage to Anna; and a tapestry, made by Anna in Cairo, symbolically conjoining Pharaonic and Islamic ciphers. The trunk, which has travelled from Egypt to Europe to the United States and then back to Egypt, represents not only an inventive plot device but also a signifier of the novel's salient cross-cultural appeal.

As Amal rearranges and deciphers the contents of Anna's trunk, echoing the domestic life of the Egyptian elite in the 1900s, and as she reflects upon the political problems of Egypt in the 1990s, a pattern of juxtaposition and analogy emerges involving the dual history of life in Egypt in the first and last decades of the twentieth century. In the 1900s, Anna's seemingly neutral reporting graphically details the

> The voice of woman a *'awra*. Of course, she'd always known that theoretically, but she'd never come across anyone for whom it was a living truth before. So, as far as this girl—and the other who thought like her—were concerned she was doing a sort of porno-spread up here on the podium for the world to see. So now it was not only a class that wasn't bothered about literature, that didn't know English, that didn't know about sentences, that was too numerous to be taught properly anyway, but also a class holding people who were sitting and scrutinizing her and thinking she was doing something shameful by merely being there—something worse than shame something for which the fires of hell were being stoked in readiness. What if they knew—what if they had looked through the window of the cottage and had seen a blonde, blue-eyed man kneeling, his head between her thighs—. (754)

It seems here that Asya, privately preoccupied with her image, misses the wider social and symbolic implications of a woman silencing her own voice. This self-censoring, whether a result of genuine theological conviction or misogynous manipulation, is an acute epiphanic moment that the narrative regrettably does not fully explore. In other words, the discourse here takes a solipsistic signification rather than a collective concern. In her concise review of the novel, Leila Ahmed critiques this segment in the novel by highlighting the social divide between Asya and her students:

> Asya is of middle-class background; the Islam of the middle and upper classes, an urbane, cosmopolitan, secular or near-secular Islam, is of course not the only Islam there is. Moreover, it is an Islam that differs from the Islamic habits and attitudes of other classes. While it is entirely appropriate for the middle-class heroine to direct a hostile and Western-like gaze toward the habits, attitudes and political perspectives of other classes, it might have been more satisfying if the author, as distinct from the heroine, had shown some awareness of Asya's class biases. (6)

This is how things happen" (263). This dislocation between the realm of Western literature and the reality of the Middle-Eastern world assumes a leitmotific dimension running throughout Soueif's fiction. We see an earlier manifestation of it in the short story "Nativity" in *Aisha*: in an intensely focused, psychologically charged moment the heroine, Aisha, admits her tendency to see events and figures in her life through literary allusions: in a stream-of-consciousness mode, she reflects thus upon her sinister seducer and subsequent rapist in terms of Coleridge's "Kubla Khan":

> It is due to his presence that this dance is palpably more charged than the previous ones. "And all shall cry Beware! Beware! His flashing eyes, his—" Well, his hair isn't floating, she interrupts herself—stop being so silly. It's true. She shakes her head. Aisha, you know so much more about Art than Life. Here is Life. Life surrounds you, clamours at your ears and eyes and nostrils and you crouch in your corner beside your nurse and quote poetry. (136)

Ironically, even Gerald, the crude caricature of a figure, lectures Asya on her most glaring fault:

> The trouble with you . . . is that all your ideas are second-hand; they are derived from art—not life. . . . O.K. You're intelligent, you're bright, you're good at taking things to pieces, but you're not good at putting them together again. You're not clever enough for that. (706)

The most pointed awareness of reality comes to Asya on her return to Egypt as a professor of English literature at Cairo University. She becomes immediately conscious that a visible number of her female students, whose class affiliations are not as privileged as hers, wear a conservative Islamic dress, popularly called *hijab*. An Islamist female student among them refuses to participate in class discussions because she considers her own voice as *'awra* (literally means a private part not to be revealed). This is, of course, a revealing moment for the aspiring neophyte woman professor fresh from Europe:

appears in both *Aisha* and *In the Eye of the Sun*, discusses in detail with Asya the coital conundrum between the heroine and her husband, Saif Madi, whose sexual paralysis, it seems, is due to his phobia of causing her pain during intercourse. (An ironic signifier of the husband's phallic failure, the name Saif Madi in Arabic means a "piercing sword".) This openness is also reflected in the affectionate, instructive relationship between Asya and her mother; indeed, the mother, in both *Aisha* and *In the Eye of the Sun*, represents a figure of comfort, stability, and guidance in crisis situations.[3] In one significant instance, Asya, after the emotional and sexual estrangement from her Egyptian husband, dabbles in an extramarital affair with an insecurely possessive English man who never calls her by her real name and constantly addresses her as "baby," "babe," or "man".[4] Characterized by a dynamic of ambivalent attraction/revulsion, this bizarre, hostile liaison between the sophisticated Egyptian Asya and the crude English Gerald typifies the antagonistic structure of the racial model, that Robert Young describes, in which

> the races and their intermixture circulate around an ambivalent axis of desire and aversion: a structure of attraction where people and cultures intermix and merge, transforming themselves as a result, and a structure of repulsion, where the different elements remain distinct and are set against each other dialogically. (19)

Asya does not hesitate to let her mother know about this damaging affair, a gesture that is quite exceptional when put in a Middle-Eastern cultural context. While the mother does not approve of the extramarital affair, she stands by her daughter and, as ever, gives emotional and moral support, while the aloof, meticulous, but not uncaring, academic father is kept in the dark. The mother, who is a prominent university professor of English literature in her own right, astutely highlights one of Asya's fundamental failings by reminding her that life is more messy and complex than the plots and characters of the European novels with which she identifies herself and that Asya needs to develop a sharper perspective over her reality: "This is life, not a novel: you can't sit around being in a dilemma. Things move, people change" (578), the mother exhorts Asya. This statement echoes an earlier observation made by Asya's close friend, Chrissie: "It's never the 'right time.' This is not a novel; you can't time things in life.

whole of agricultural Egypt. (26)

Here, once again, Bakhtin's dialogic notions become germane: he posits that

> the novelistic hybrid is *an artistically organized system for bringing different languages in contact with one another*, a system having as its goal the illumination of one language by means of another, the carving-out of a living image of another language. (361)

Significantly, in the novel's "Epilogue," when Asya returns to Egypt, Soueif chooses an excerpt from Kipling's "Song of the Wise Children" to signify a resolution of sorts of the east/west, north/south binary oppositions in the form of a *retour aux sources* "to undo what the North has done" (737). In a published interview with Soueif, a provocative question is put to her claiming that "Asya is not really Egyptian, is she?" The author's response is tellingly revealing:

> Yes, she is, in the sense that I am Egyptian. There are so many hybrids now, people who are a little bit of this and a little bit of that. The interesting thing is what we make of it, what kind of hybrid we become and how we feel about it. (Pakravan 275)

In other words, despite all appearances to the contrary, Asya—polyglot, well-travelled, and academically accomplished—is simultaneously Egyptian, Arab, and Muslim, as well as other things. Of course, Asya's return to Egypt does not entirely resolve her paradoxes of hybridity; it shifts the locale to allow for other paradoxes to emerge, while enabling her to face and (de)fuse them maturely.

These paradoxes notwithstanding, Soueif's daringly candid portrayal of her heroine makes her, as Edward Said observes, "one of the most extraordinary chroniclers of sexual politics now writing" (Anglo-Arab 19). Thus with Ahdaf Soueif's impressive achievement in *In the Eye of the Sun*, Muslim fiction in English and Middle-Eastern women's writings break taboo terrain, one of whose manifestations is that the female characters in her fiction often discuss, uninhibitedly and minutely, complex sexual matters among themselves. Articulate and protective, the nurse Dada Zeina, who

judge a cannibal by criteria other than those of his own society" (401). Asya's complex stance here is, to borrow Alfred Arteaga's reinscription of Bakhtin, "inherently polyglot" whereby her "hybridized discourse rejects the principle of monologue and composes itself by selecting from competing discourses" (18). By the novel's conclusion, the author, to her credit, feels no compulsion to "quick fix" the conflicts in the heroine's life: back in Egypt, Asya reconnects symbolically with her two civilizational inspirations: Islamic and ancient Pharaonic,[2] without necessarily disowning her acquired western values and experiences. Accordingly, for the modern Arab and Muslim woman, Soueif suggests, the task is not to deny conflicts or paradoxes, but to accept, comprehend, and even, when possible, fuse them. Such ambivalence and tentativeness, and such a set of complex, composite paradoxes evoke what Homi Bhabha calls "the Third Space of enunciation" which "destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code" (37). In one sense, the roots of these paradoxes seem to stem from the ambivalent affiliations to Arab-Muslim cultural ethos on the one hand and to acquired European intellectualism on the other: often Asya reads the "West" from an "Eastern" perspective and she sees the "East" through "Western" eyes. For instance, walking along the Thames evokes scenes from the Nile for her; and the recurrent references to *Middlemarch* give us the impression that she sees herself as Dorothea, except, as Said observes, "in many ways Asya is her own Casaubon" (19). Conversely, in an engaging segment of the novel, the narrator describes a peasant family from the heartland of Egyptian countryside through references to figures in the Western "canon":

> The mother is a silent, still-faced, black-clad figure out of Lorca: small but the centre of power. Her domain is the large, crumbling farmhouse and her vocation is to keep the family going. The two sisters, married into neighbouring farming families, are sometimes from Grimm and sometimes from Louisa May Alcott. The brothers are a couple of well-meaning buffoons out of Dickens or Fielding: they are dogged by disaster. . . . The father, a dreamy, expansive sort of man from Tolstoy, a failed and impoverished Levin, owns the only pair of long rubber boots in Beheira Province—if not in the

childless wife who adopted and loved the baby prophet Musa (Moses), found adrift in a basket in the Nile near her palace; she saved the baby from a certain death and raised him to healthy youth. Asya is thus a name that integrates Pharaonic Egypt with Judaism and Islam.

Moreover, Soueif's *In the Eye of the Sun* integrates the private history of a woman and her family with the political history of the nation between the years 1967 and 1980, done with detailed depth, definition, and ideological vision. We feel the pulsating drama of the senseless defeat of the Egyptian army during the six-day war of June 1967, together with the puzzlement and despair of ordinary Egyptians who were initially led by President Nasser's monstrous propaganda machine to believe that Egypt was winning to be told later that the loss had been immense and humiliating. The image of Nasser, the anti-colonialist patriarch-dictator, is complex: tyrannical, mysterious, but charismatic, popular, and dedicated.[1] Needless to say, this integration of the private and the political is one of the fascinating features of postcolonial writing as illustrated by the works of writers as diverse as Achebe, Gordimer, Rushdie, Anita Desai, and M.G. Vassanji. What is particularly engaging about the heroine, Asya, is that her sharp political sensitivity extends beyond Egyptian nationalist concerns to embrace other dispossessed peoples of the Middle East such as Kurds, Palestinians, and Armenians. To further nuance the novel's political discourse, Soueif uses disease/surgery as a metaphor for the crisis/cure of the tyrannical regimes in the Arab world. The incident in which an Egyptian army truck, heading for the front shortly before the six-day war, maims Asya's beloved uncle is yet another potently symbolic metaphor of a self-injurious army that damages the same people it is supposed to defend.

While Asya reveals an acute political awareness, derived from an active, hybridized intellectual life straddling Middle-Eastern and European cultures, she is not without paradoxes. She espouses Marxism, yet she belongs to a privileged class: "we see how privilege shackles those who enjoy it, and how restrictive are the expectations placed on women of this stratum" (Booth 204). She is a woman of conscience, yet she loves and is married to a man who installs the computer system for the Syrian secret service. More important, the feminist, sexually-liberated Asya finds "under certain circumstances . . . polygamy acceptable." She says "I don't 'believe' in polygamy . . . but I don't condemn it out of hand" (401). She defends her position by deploying the cultural relativist argument: "I wouldn't

development and progress. (1)

Moreover, in a critique of reductionist generalizations about Arab and Muslim women, Chandra Mohanty exposes certain feminist *a priori* Eurocentric assumptions: "This mode of feminist analysis, by homogenizing and systematizing the experiences of different groups of women, erases all marginal and resistant modes of experience" (80). She further argues,

> Not only are all Arab and Muslim women seen to constitute a homogeneous oppressed group, but there is no discussion of the specific practices within the family, which constitute women as mothers, wives, sisters, etc. Arabs and Muslims, it appears, don't change at all. Their patriarchical family is carried over from the times of the Prophet Muhammad. They exist, as it were, outside history. (70)

Ahadaf Soueif's *In the Eye of the Sun*, a quasi-autobiographical *bildungsroman*, develops several of the motifs introduced in *Aisha*, except here more densely and expansively, whereby "high politics and domestic minutiae are juxtaposed" (Mantel 28). As with Aisha, the titular heroine of Soueif's first book, the liberated, privileged, cosmopolitan heroine of *In the Eye of the Sun*, Asya, is portrayed candidly and sympathetically. According to the Egyptian novelist, Sonallah Ibrahim, Soueif "is the only [Egyptian] novelist who has dared to treat the topic of sexuality with such courage and clarity, sparing nothing and describing everything in the minutest detail" (8).

Significantly, the heroine's name, Asya, is a multi-layered hybrid. In one of the stories in *Sandpiper*, entitled "Mandy," whose events and characters interlink with the novel, the following explanation of the Arabic name is given to Mandy, i.e., the mundane non-Arabic reader of the English text: "It actually means Asia in Arabic. . . . it can also mean 'the Cruel One' and 'she who is full of sorrow'" (93). Apart from the duality of emotions that the name suggests, the fact that an Egyptian, whose country is situated in Africa, is given a name that recalls another continent while the explanation is given in a third continent suggests that Asya's feelings, experiences, and worldviews extend beyond her geographical borders. Also "Asya," in the Muslim tradition, is the name of the Pharaoh's

> We Muslim women can walk into the modern world with pride, knowing that the quest for dignity, democracy, and human rights, for full participation in the political and social affairs of our country, stems from no imported Western values, but is a true part of the Muslim tradition. (VIII)

The works of almost all Arab and Muslim women writers in English reveal an unequivocal sense of affiliation with their Islamic culture, while at the same time condemning and combating the abusive excesses of patriarchy when it appropriates and exploits the religious argument to preserve its own spiritual and material hegemony. As Sara Sulari has succinctly put it, "it is difficult to renounce the elegance of Islam" (193).

Alternatively, the discourse of these writers strives, with varying degrees of militancy, for an agenda that is quite distinct from Euro-American feminism, however we may perceive that to be. In her impressive 1992 study *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*, Leila Ahmed cautions against the attitude of some western feminists who adopt and "uncritically reinscribe the old story . . . that Arab men, Arab culture, and Islam are incurably backward and that Arab and Islamic societies indeed deserve to be dominated, undermined, or worse" (246-47). Earlier, Nawal el-Saadawi, in her 1979 preface to the English edition of her book *The Hidden Face of Eve*, takes a similar stance emanating from a lucid, leftist perspective:

> Influential circles, particularly in the Western imperialist world, depict the problems of Arab women as stemming from the substance and values of Islam, and simultaneously depict the retarded development of Arab countries in many important areas as largely the result of religious and cultural factors or even inherent characteristics in the mental and psychic constitution of the Arab peoples. For them underdevelopment is not related to economic and political factors, at the root of which lies foreign exploitation of resources, and the plunder to which national riches are exposed. For them there is no link between political and economic emancipation and the processes related to growth,

cruel practices are done against women. This attitude in Soueif's writing is a shared feature with the works of other Middle-Eastern and Muslim women writers. While these writers speak with assertive, affirmative voices about the confinement, marginalization and even abuse of Muslim women, their discourse tends to be conciliatory not confrontational, paradoxical not absolutist, polemical not totalizing. As Edward Said would say, "such works are feminist but not exclusivist . . . engaged but not demagogic, sensitive but not maudlin about women's experience" (*Culture* xxiv).

This accommodating approach strikingly contrasts the position of the Moroccan feminist Fatima Mernissi, pronounced in her revealing sociological book *Doing Daily Battles: Interviews with Moroccan Women*: "Our heritage, as I have experienced it as a child, adolescent, and adult, is an obscurantist and mutilating heritage" (13). It also contradicts Mernissi's categorical claim, in her first book written in English, *Beyond the Veil*, that the "Muslim system" is anti-woman because of its fear of women adulterating men's allegiance to Allah:

> It appears to me that the Muslim system is not so much opposed to women as to the heterosexual unit. What is feared is the growth of the involvement between a man and a woman into an all-encompassing love, satisfying the sexual, emotional and intellectual needs of both partners. Such an involvement constitutes a direct threat to the man's allegiance to Allah, which should be the unconditional investment of all the man's energies, thoughts and feelings in his God. (*Veil* viii)

Mernissi's statement here is quite problematic because her reading of Islam is quasi-celibatical, approximating the Christian apostolic tradition. In other words, it projects on Islam a perspective that is alien and irrelevant to its context. Nevertheless, her suggestion elsewhere in the same book that the liberation of women is not only a "spiritual problem" but "predominantly an economic issue" (*Veil* 99) assumes greater validity. On the other hand, she states in equally categorical terms, in the preface to the English edition of her *Women and Islam: An Historical and Theological Inquiry*, that

acquisitions and souvenirs purchased in different cities of the world; Aisha reflects on her numerous travels: "What city was left that she could not go to and not find memories?" (20). Indeed, travel becomes an initiation process towards hybridity whereby cultures coalesce, compete, and conflict simultaneously. The resulting mélange of diverse values causes confusion and clarity, contest and collaboration, enrichment and impoverishment. Apart from the heroine's cosmopolitan concerns and marital worries, two narratives in the collection give us rare, fascinating, if disturbing, images of life in rural Egypt. One, the "The Wedding of Zeina" (the title evokes parodically Tayib Salih's enchanting novel *The Wedding of Zein*), deals with the trauma that the servant Zeina underwent many years earlier on her wedding night when she was only fifteen: not only does the young bride not comprehend the choice of a husband the family has made for her, nor the tiresome, painful, wedding preparations she has to undergo, but she is also shocked by the violence and force used by female family members present in the wedding chamber to help the groom penetrate her with his bandaged finger so that the blood-soaked bandage can be exhibited as a sign of the virginity of the bride—a proof of a prized commodity. As Zeina recalls,

> My uncle wound it around his head, blood and all, and danced slowly and proudly into the crowd using his gun like a cane to dance with and calling out "Our Honour, Our daughter's Honour, Our family's Honour." (82)

In the following story entitled "Her Man," a continuation (though not a sequel of the preceding one), the husband marries a second woman over Zeina, thus creating a tense, if silent, rivalry between the two wives. The disturbing turn in the story occurs when Zeina resorts to deceit and dishonesty to betray the second younger wife to the husband, claiming that the latter has dishonored him while he was away. Immediately, the impetuous husband divorces the second wife. While this story reveals the rash credulity of the foolish husband, it, more significantly, highlights the treachery of the first wife who unscrupulously manipulates a trusting rival so that she, Zeina, keeps "her man." The foregrounding of women betraying women signifies that, for Soueif, apportioning blame in the dynamics of sexual politics cannot be gender-specific. Moreover, one cannot disavow or condemn the entire culture and civilization of Islam, in whose name several

As an Arab-Muslim woman who writes in English, Ahdaf Soueif connects with two currents in contemporary literature: Muslim women from diverse parts of the world who write in English (writers like Mena Abdullah from Australia, Attia Hosain from India, Zaynab Alkali from Nigeria, and Farhana Sheikh from England) and the feminist literature in Arabic represented by writers such as Colette Khuri, Layla Ba'albaki, Ghadah al-Samman, and, more recently, Nawal el-Saadawi, Hanan al-Shaykh, and Salwa Bakr. I foreground these two currents as contradistinctive factors to another corpus of writing that becomes relevant when analyzing Soueif's fiction, namely western texts with prominent female heroines such as *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *Wuthering Heights*, and, most importantly, *Middlemarch*.

As a hybrid of numerous East-West, classical-modern, and, to a lesser degree, urban-rural literary trends, the writings of Ahdaf Soueif reveal fascinating features in contemporary Arab and Muslim literature produced in English and deal with crucial motifs in postcolonial/"third-world" literatures such as representation, migration/exile, and colonial/neocolonial/postcolonial transitions. To date, Soueif has produced four works of fiction: two collections of short stories, *Aisha* (1983) and *Sandpiper* (1996); a dense epic novel of almost eight hundred pages entitled *In the Eye of the Sun* (1992), demonstrating a "combination of scrupulous deliberation and formidable narrative energy" (Kermode); and a second novel entitled *The Map of Love* (1999), a *tour de force* of revisionist metahistory of Egypt in the twentieth century. These four works are interlinked by characters, episodes, and cross-references that suggest a quasi-autobiographical slant to the narrative whose instigating impulse is to highlight the process of emotional and intellectual growth of its privileged, upper-middle-class heroines: Aisha, Asya, and Amal.

Soueif's first book, *Aisha*, contains an uneven collection of eight stories—the dustjacket refers to them as chapters—that deal with such issues as marital tension, feminine sexuality, and rape in narratives that shift settings between Egypt and Europe. Significantly, the well-read, well-travelled, narrator-heroine, Aisha, refers to herself as a "Westernized bourgeois intellectual": "I loved Maggie Tulliver, Anna Karenina, Emma Bovary, and understood them as I understood none of the people around me" (27). The bourgeois lifestyle (though not necessarily the mentality) is unapologetically illustrated in various

Arab-Muslim Feminism and the Narrative of Hybridity: The Fiction of Ahdaf Soueif

Amin Malak

> No one today is purely *one* thing.
> Edward Said, *Culture and Imperialism*

While its genesis is rooted in animal and plant sciences, hybridity, as a key critical concept, assumed crucial currency in Anglo-American literary theory ever since M. M. Bakhtin's seminal essay, "Discourse in the Novel," became available in English translation in the early eighties. In this essay, Bakhtin incisively articulates one of his original ideas about the double-voicedness of the linguistic hybrid as illustrated in novels: "What is hybridization?" he asks:

> It is a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor. (358)

Bakhtin's astute dialogical notion of linguistic, novelistic hybridity can be extended to the spheres of politics, culture, and commerce in our post-industrial era. As individuals cyberlink, economies "globalize," and cultures cross-fertilize, hybridity manifests an inevitability that at once destabilizes entrenched exclusionist ethos and entails a métissage of competing or conflicting values that interbreed and give birth to, in Rushdie's flamboyant phrase, "bastard [children] of history" (394). It is within this fluid flux of a context of cultural hybridity that the fiction of Egyptian Ahdaf Soueif needs to be examined. Her work fuses a number of discursive trajectories involving such complex polemics as Arab and Egyptian nationalisms, gender politics, and Muslims' response to both modernity and hegemonic prejudices emanating from the West.

during her long years of house arrest and seclusion and published posthumously by her daughters with the help of Seghers.

[44] *Poésie 54*, (Paris: Pierre Seghers, 1954).

[45] Personal interview with Pierre Seghers, Sept. 10, 1986. These later works to which he refers are *Larmes d' Isis* and the four volumes comprising *Avec Dante aux enfers* .

[46] Doria Shafik, *La bonne aventure* 23.

[47] Doria Shafik, *La bonne aventure* 10-11.

[48] Doria Shafik, *L'amour perdu* 19.

[49] Doria Shafik, *L'amour perdu* 11.

[50] *Poètes en Egypte*: anthologie présentée par Jean Moscatelli (Le Caire: Les Editions de L'Atelier, 1955), 204. This anthology not only provides the reader a brief glimpse into a particularly interesting literary period in Egypt but also reflects the hybrid literary culture of Cairo in the mid-fifties. It is also remarkable for its sweep of the French poetry in Egypt during the first half of the twentieth century.

[51] From a declaration in both Arabic and French that Shafik sent to all national and international news agencies in Cairo the day she entered the Indian Embassy. Quoted in her unpublished French memoirs, 1960. Also referred to in the undated petition, "Egyptian Women Renounce the Position of Doria Shafik" in Arabic. (For its translation see Cynthia Nelson, *Doria Shafik*, 238-50).

[52] Doria Shafik, *Memoirs*, 1960. Unpublished manuscript.

[53] Doria Shafik, "Preface," *Hors temps*, unpublished manuscript in French, n.d.

[54] Doria Shafik, *Hors temps* 34.

[55] Doria Shafik, "Miscellaneous poems," 111. Unpublished manuscript.

[56] Qasim Amin, *The Liberation of Women*, S. Sidhom, trans. (Cairo: American University in Cairo Press, 1992) 105.

[57] Assia Djebar, *Women of Algiers in their apartment* (Charlottesville and London: U P of Virginia, 1992) 1.

[58] Dorothy Smith, *The Everyday World as Problematic* (Boston: Northeastern U P, 1987) 20.

l'Egyptienne: aux débuts d'une expression feminine (Cairo: CEDEJ Publications, 1988) 32] In the context of this article I accept the ambiguity that the Arabic term, *nisa'iyya*, conveys. It carries the double meaning of feminist and feminine and it was perhaps this ambiguity that allowed Doria Shafik to define her own position on the terms by stating: "Our feminism is totally feminine."

[28] Foreword, *La femme nouvelle*, Dec. 1947.

[29] Editorial, *La femme nouvelle*, Dec. 1947.

[30] Editorial, "Message to the Reader,'" *La femme nouvelle*, June 1946.

[31] Editorial, *La femme nouvelle*, Dec. 1949.

[32] All excerpts taken from the French are translated by Nelson.

[33] Dr. Ibrahim Abdu, a very close friend of Shafik's husband, Nour, was the doyen of Egyptian journalism having established the first department at Cairo University. Because of his expertise he helped to found, along with Shafik and her husband, *Bint al-Nil* in 1945. He also co-authored with Shafik two major works on the history of the women's movement in Egypt: *Tatawwur al-nahda al nisa'iyyah fi Misr* [The development of the renaissance of women in Egypt] (Cairo: Maktabat al-Tawakul, 1945), and *Al-Mar'ah al-misriyyah min al-fara'inah ila al-yawm* [The Egyptian woman from the pharaohs until today] (Cairo: Maktabat al-Misr, 1955).

[34] Ibrahim Abdu, personal communication, March 31,1985.

[35] For a more detailed analysis of this issue see Cynthia Nelson, "Feminist Expression as Self Identity and Cultural Critique: The Discourse of Doria Shafik," T*he Post Colonial Crescent: Islam's Impact on Contemporary Literature*, John C Hawley, ed. (New York: Peter Lang, 1998) 95-120.

[36] From a lecture delivered at a Conference on "Images of the Other in Contemporary Literature" held at Cairo University December 1994.

[37] *Poésie 49* (Paris: Pierre Seghers, 1949). This series also included the poetry of the French surrealists Paul Eluard, Tristan Tzara, Louis Aragon, as well as the short books of verse by Lewis Carroll and Henry Miller.

[38] *Memoirs*, 1960. Unpublished manuscript.

[39] *La résistance et ses poètes* (Paris: Marabout Editions, 1978).

[40] "Adieu à Pierre Seghers," *Le Monde*, Nov. 7, 1987: *La poésie vient de perdre son amoureux le plus fervent, son défenseur le plus actif ... Il convient encore de rappeler que Seghers fut aussi-et d'abord poète de l'élan et de la passion.*

[41] Personal interview with Pierre Seghers, Sept. 10, 1986 Paris, France.

[42] Personal interview with Pierre Seghers, Sept. 10, 1986 Paris, France.

[43] *Avec Dante aux enfers I-IV* [With Dante in Hell] (Paris: Pierre Fanlac, 1979); *Larmes d' Isis* [Tears of Isis] (Paris: Pierre Fanlac, 1979), written

solitaire, 1782.

[21] "Rêverie d' une femme d'aujourd'hui" 19.

[22] "Hors texte," *L'Egyptienne*, vol. iv, no.52 (December 1928).

[23] Shafik, *La femme nouvelle en Egypte* 8.

[24] Shafik, *La femme nouvelle en Egypte* 10-12.

[25] Shafik, *La femme nouvelle en Egypte* 75.

[26] Princess Chevikar (1873-1947) married Fuad (later king of Egypt) in the mid 1890s, long before he had any pretensions to the throne. Spoilt and capricious, Chevikar was as well born as her husband and considerably richer. Their marriage nearly cost Fuad his life. As a young man Fuad was an impoverished playboy who owed money everywhere. His Western upbringing had given him a taste for gambling and mistresses, but he had very old fashioned ideas about the seclusion of Muslim women, and Chevikar deeply resented being kept in the harem from morning until night. In 1896, Chevikar gave birth to their only son who died in infancy. After the birth of her second child, Princess Fawkieh, she decided she could no longer bear her husband's violent temper and finicky habits, and returned to her family in Constantinople. Her husband got her back, as he was entitled to do under Muslim law; but Chevikar had an elder brother, Prince Sayf al-Din, who swore to deliver her from this tyrant. On 7 May, 1898, Sayf al-Din rushed up the stairs of the Khedival Club, found Fuad in the Silence Room, and shot him several times before anyone could stop him. Fuad was so badly wounded that his doctors decided to operate there and then on the floor. They took a bullet from his ribs and another from his thigh, but one lodged in his throat too near an artery to be removed. From that day until his death, the future Sultan/King of Egypt was left with a permanent disability in his speech described as a high spasmodic bark. Fuad divorced Chevikar and the criminal court committed her brother to a mental asylum in Ticehurst, Sussex near Tunbridge Wells where he stayed for nearly twenty years. Many years and several husbands later Chevikar, having inherited an enormous fortune, returned to Egypt.

[27] The terms "feminine expression" and "feminist expression" are indeed problematic terms. Irene Fenoglio-Abd El-Aal finesses the dilemma by employing the term feminist "to designate everything that attempts to disengage the woman from behavior that is obliged, defined and imposed from the exterior, that is to say everything that attempts to render her autonomous as an individual. The term feminine shall designate everything that revolves around the woman in whatever way without engaging her in a liberating commitment." [*Défense et illustration de*

Falk, *Love, Anarchy and Emma Goldman*, (New York: Holt, Rinehart and Winston,1984) ix.

[5] In the French doctoral system, one is required to write two theses. Her primary thesis was *L'art pour l'art dans l'Egypte antique* [Art for Art's Sake in Ancient Egypt] and her secondary thesis was *La femme et le droit religieux de l'Egypte contemporaine* [Women and Religious Rights in Contemporary Egypt].

[6] *La femme nouvelle en Egypte*, 1944 [The New Woman in Egypt]; *Tatawwur al-nahda al-nisa'iyyah fi Misr*, 1945 [The Development of the Renaissance of Women in Egypt]; *Al-Kitab al-abyad li-huquq al-mar'ah al-siyyasiyah*, 1953 [The White Book on the Political Rights of Women]; *Al-Mar'ah al-misriyyah min al-fara'inah ila al-yawm*, 1955 [The Egyptian Woman from the Pharaohs until Today]; *Rihlati hawla al-'alam*, 1955 [My Trip Around the World].

[7] Doria Shafik, *L'art pour l'art dans l'Egypte antique* [Art for Art's Sake in Ancient Egypt] (Paris: Paul Geuthner, 1940); Doria Shafik, *La femme et le droit religieux de l'Egypte contemporaine* [Women and Religious Law in Contemporary Egypt] (Paris: Paul Geuthner, 1940).

[8] Doria Shafik, *La femme nouvelle en Egypte* [The New Woman in Egypt] (Cairo: Schindler Press, 1944).

[9] Doria Shafik, *L'esclave sultane* [The Slave Sultana] (Paris: Editions Latines, 1952).

[10] Doria Shafik, *La bonne aventure* [The Pleasant Adventure] (Paris: Pierre Seghers, 1949); *L'amour perdu* [The Lost Love] [Paris: Pierre Seghers, 1954]; *Avec Dante aux enfers I-IV* [With Dante in Hell] (Paris: Pierre Fanlac, 1979); *Larmes d' Isis* [Tears of Isis] (Paris: Pierre Fanlac, 1979).

[11] *Memoirs*, 1960. Unpublished manuscript (in French. Translation mine in all citations).

[12] "Un petit mot" [A Small Word], *L' Egyptienne*, 35 (June 1928): 12-14.

[13] "L'enfant du Nil" [A Child of the Nile], *L'Egyptienne* no. 53, (December 1929): 25-27.

[14] "L'enfant du Nil" 26-27

[15] "Une femme a-t-elle le droit de philosopher?" [Does a Woman have the Right to Philosophize?] *L'Egyptienne* no. 64 (December 1930): 18-28.

[16] "Une femme a-t-elle le droit de philosopher?" 20.

[17] "Une femme a-t-elle le droit de philosopher?" 23.

[18] "Une femme a-t-elle le droit de philosopher?" 23.

[19] "Une femme a-t-elle le droit de philosopher?" 25.

[20] "Rêverie d' une femme d'aujourd'hui", *L'Egyptienne* no. 82 (1932): 15. Note the similarity of title to J. J. Rousseau's, *Les rêveries du promenade*

abstraction. Discursive hybridity of this exceptional woman is not simply a function of a bilingual social context or an imperial by-product. It is the outcome of struggle on several fronts and the conscious quest TO BE fully by all idioms necessary.

Notes

[1] A massive critique has been raging in anthropology since the mid-1980s, challenging earlier theoretical constructions of 'culture' as homogenized and bounded, and 'identity' as something fixed, stable, allegedly anchored in such discrete cultures. Today in the face of the unprecedented translocal flows of capital, labor, people, goods, technology and media images, national borders have become increasingly impermeable. A growing number of people define themselves in terms of multiple-national attachments and feel at ease with subjectivities that encompass plural and fluid cultural identities. In refocusing on the social formations and 'disjunct' subjectivities of persons with multilocal and translocal attachments the term 'hybrid identity' has emerged as a powerful conceptual tool for analysis. But the current fascination with cultural hybridity masks an elusive paradox. On the other hand hybridity is celebrated as powerfully interruptive [H. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994); H. Naficy, *The Making of Exile Television* (Minneapolis: U of Minessota P, 1993)] and yet theorized as commonplace and pervasive [Pnina, Werbner and Tariq Modood, eds., *Debating Cultural Hybridity, Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism* (London: Zed Books, 1997)]. In the present article my use of the term is closer to the position of Marshall Sahlins: "I mean hybridity in the way Homi Bhabha's idea of it as deconstructed in-betweenness (1994: 389), probably for lack of worldly referents, has popularly come to mean the admixture we used to call 'acculturation.' In that sense all cultures are hybrid" ("Two or Three Things I Know about Culture," *Journal of the Royal Anthroplogical Institute*, V.3 (September 1999): 411.)

[2] Kumkum Sangari, "The Politics of the Possible," *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in India*, T. Niranjan, P. Sudhir and V. Dhareshwar, eds. (Calcutta: Seagull, 1993) 264.

[3] See Cynthia Nelson, *Doria Shafik, Egyptian Feminist: A Woman Alone*, (Gainseville: U P of Florida, 1996) for an in-depth account of Shafik's life.

[4] E. Goldman, "Lonely Lives—Hauptmann," *The Social Significance of Modern Drama* (Boston: Richard G. Badger, 1914), quoted in Candace

sex as its source and standpoint, is in fact partial, limited, located in a particular position and permeated by special interests and concerns.[58]

Doria Shafik's French writing represents a struggle to grapple with the contradictions created by a broader historical transition-a period that brackets and frames a particular encounter with colonialism, nationalism and post coloniality. We who "read" these texts are forced to ask whether the contradictions we note are internal to each self or externally imposed by those others whose vested interests preclude a recognition and tolerance of the multiplicity and hybridity of identities produced by the uneven processes of change.

This coming to voice on the part of Doria Shafik takes sharply different forms. Not only do the historical times and contexts affect the way Shafik's voices are heard, the actual forms her voices take reflect much more the particular encounter and varied responses with those times and historical contexts.

Doria Shafik was a child of her generation and her country. Like many of the educated emergent middle class Egyptians writing in French during the 1930s, 1940s and early 1950s, Shafik felt she was part of that intellectual and artistic fervor in Cairo that some described as "Bloomsbury Along the Nile." She never felt "colonized" by the French language. On the contrary it was a gateway to freedom denied many of her countrywomen. As an Egyptian Muslim woman she attained the very highest level of education in France. Nor was Shafik's agenda for learning French to "pass as a Frenchwoman" (that colonized other that Memmi describes). Rather she conquered the language of the other, as much to be admired for her abilities equal to that of men as to gain status and power within her own society. French never became the language of the "enemy within" as Assia Djebar has described her struggle with the French language. Shafik was in love with its musicality, its ability to express her inner self and the fact that she could write poetry in French became, for her, a mode of self-liberation. Hence writing for Shafik was more than simply about a cause, it was also about self-definition, self-exploration and survival.

The fact that the voices of Doria Shafik combine the forms of the political/ poetic/ philosophical is not arbitrary. They reflect the struggles that Shafik was engaged in. Her voices reflect the shifting character of her struggles over time, hence voice must be seen as intimately related to the trajectories of a particular life and not as

women could be an important force for changing oppressive and unjust conditions within their own society. As such Shafik's feminist expression in its Egyptian context became a conscious strategy to obtain more rights within the specific historical realities. In other words her feminism was a conscious decision and a tactic that eventually brought her into direct conflict with her own society.

The processes of modernity do not necessarily lead to a homogenization of feminist struggles toward one universal goal. On the contrary, they create particular historical realities and cultural contexts within which women are socialized including their socialization into different languages, through which their struggles are articulated. Assia Djebar has presciently understood the process of writing women's lives:

> Here then is a listening in by means of which I try to grasp the traces of some ruptures that have reached their term. Where all that I could come close to were such voices as are groping with the challenge of beginning solitudes.[57]

This essay has focused on the French writing of Doria Shafik to illuminate how a particular Egyptian woman's confrontation with modernity generates different forms of struggle and ways of speaking. We have interrogated the ways Shafik articulates her Egyptian identity through the language of the colonial Other. This excursion calls into question the whole meaning of the notion of authenticity. What is often proffered as "indigenous" or "authentic" by many writing on the indigenization of knowledge is often a fixed (almost naturalized) notion of authenticity. This article suggests much more complicated, shifting and multiple meanings to the term. This reading is made possible by the methodological stance which proceeds from the epistemological premise that "the everyday world is problematic" thus enabling us to move beyond formulaic debates based on a priori categories that are assumed to be universal as to what is and what is not authentic identity:

> We are talking about the consequences of a silence, an absence, a non presence. What is there—spoken, sung, written, made emblematic in art—and treated as general, universal, unrelated to a particular position or a particular

conditions were such, for her, that she could not withstand them. These political conditions killed her. In the words of Pierre Réverdy 'There is no suicide there are only assassins.'"

As Shafik withdrew further into herself, she struggled against the encroachment of loneliness through the only means left open to her. More than ever she relied upon that voice of interior music, her trusted muse, who became both her mistress and companion and through whom she could express her anguish. Unyielding she continued through her poetry to denounce oppression, hatred and violence.

Through these final voices of struggle we sense the completion of Shafik's withdrawal from the everyday world and her transformation in time and space linking clearly to a heightened involvement with the transcendental foretelling her last act of will which was her suicide on September 20, 1975.

Conclusion

The hybrid texts of Doria Shafik represent the various voices within one person of struggle and its modalities. Women's struggles must be seen and analyzed in terms of their multiplicity and hybridity. In most discussions feminism is represented as if it were constituted of one set of assumptions. The possibilities of different feminists speaking across boundaries to and with each other, whether this be across cultural/social boundaries, or across historical boundaries, are closed off and hence lead theorists to speak of "western" or "eastern" or "Muslim feminism." Thinking in these homogenizing categories does not allow the theorizing of the different and various forms of feminism. The criticism that any feminist/women's struggle is a western import (a critique often made against Doria Shafik) eclipses the fact that women have a particular history that creates her particular feminist struggle.

From the perspective of this essay Shafik's feminist expression must be understood in the context of specific Egyptian historical circumstances that shaped her ideologies and strategies as she sought for explanations to the contradictions she experienced in her own life. These conditions were not so much imported as they were a result of an actual historical encounter between Egypt and the West. This opened up the possibilities of choice for an increasing number of women from middle-class backgrounds and led to the conviction that

Et son Silence	And its Silence
à travers l'absence	through the absence
de véritable vie	of a genuine life
erre	wanders
dans le désert	in the desert
de la mélancholie	of melancholia
Mais le poids de l'angoisse	But the burden of anguish
tassé	Boxed in
en barricade	against a wall
se découvre	discovers itself
soudain	suddenly
et se révolte	and revolts
sans bruit sans vaine parade	without noise or vain display
levier inexorable	unyielding lever
des HEURES de matin[55]	of the HOURS of the morning

It is significant that she chooses a French resistance poet to articulate her own sense of struggle rather than that of any male/female from her own society even though her first hero, Qasim Amin, had forseen the human sacrifice involved for the man who would come forward to fulfill his dictum.

> If there is any hope for the success of the reforms we consider appropriate for us it resides in the man who is driven to know, who strives to know and eventually, knows in fact what his country needs... But at the same time may he be warned that to take the first step is always the most difficult, because the entire thrust of criticism is inevitably directed at those who take the initiative in any matter of consequence. It is rare to find an individual who can find within himself, sufficient strength to withstand the onslaught of public criticism.[56]

But Shafik was a woman and Qasim Amin had not envisioned the consequences that would ensue in her attempt to take the initiative. She could identify more with a resistance poet of France. Seghers, commenting on Shafik's death said: "The temporal powers were no longer able to tolerate her. She as a poet had a conscience. Her ability to write could have become a kind of exorcism and could have spared her the kind of death she eventually had; but the outer political

time. The setting of these poems is timeless. It is an immediate apperception of our interior life whose essence belongs to infinity, to the unlimited. The profound meaning of these poems is in the expression of interior music that emerges from the depths of our own hearts, when our heart is pure, transmitting the echoes of our soul which, when it is elevated to the lofty heights of purity, becomes capable of capturing the Absolute.[53]

Chercheuse d'absolu

J'ai souvent eu faim
dans la ville de Paris
J'y cherchais
l'instruction
J'y apprenais
la philosophie...
J'aspirais à la vie
dans le sens absolu,
dégagée purifiée
de ce qui l'avilit.
J'ai longtemps quêté
l'Infini.
Et je demeure
"chercheuse d'Absolu"
Comme autrefois
dans la ville
de Paris.[54]

Seeker of the Absolute

I have often been hungry
in the city of Paris.
There I searched for
knowledge and
learned
Philosophy...
I longed for a life
in the absolute sense,
released, purified
from that which debased it.
For a long time I have
searched for Infinity.
And still I remain
"seeker of the Absolute"
as in the past
in the city
of Paris.

In an unpublished poem, using a citation from Pierre Reverdy as title, the question of absence is evident: "Et la rumeur du cœur soulèverait le toit" [And the beating of the heart would raise the roof]:

O, Reverdy
quelle résonance!
Le cœur en silence
se tait
et laisse parler
les autres...
Il n'a plus rien à dire
Il a tout dit
(ce qu'il fallait dire)

O, Reverdy
such resonance!
The heart in silence
holds its tongue
and lets the others
speak...
It has nothing more to say
It has said everything
(that needed to be said)

> wolves and vipers. In this indescribable desert where my optimism at every trial still pushes me to hope, I advance in the void, echoing my own call. I speak to the deaf. Where are the people? I belong to them! I am made of the same stuff! Human! One can be made to do anything but no one can oblige me to go against my conscience. There I affirm myself as Absolute. There I exist in the most elevated sense: I am free.[52]

On the final page of her French memoirs, written during the first three years of her house arrest, she sculpts this line of verse in homage to Paul Eluard, the famous French resistance poet.

O, L iberté	*O, L iberty*
Je te fais don	I make you a gift
de mon cœur	of my heart
Sans toi	Without you
pour moi	life
nulle	means
vie.	nothing.

For ten years after her house arrest Seghers faithfully continued writing to his friend and sending her copies of his latest books of poetry. We find affectionate inscriptions such as: "For you Doria, who will always remain the very image of beauty, the flame and the passion of living poetry. With the most faithful friendship, Seghers;" "To Doria, The art of always being able to keep oneself company;" "For Doria Shafik, these stones from the same temple, With my loyal memory;" "For Madame Shafik, this architecture that time has never reached, With my faithful remembrance;" "For you Doria, whosoever sings his trouble, enchants it!" But Doria Shafik never responded and Seghers eventually stopped writing.

However it is essentially through her poetry, "that voice of interior music," that we can catch a glimpse of what Seghers often referred to as "her most authentic truth." The following poems were written during those final years and appear in an unpublished volume entitled "Hors temps".

> These poems are entitled "Hors temps" because they were conceived and written in an atmosphere escaping our perceived time, that external, narrowly measured

hybridity. But it was not only her "French-ness" that led to Shafik's marginalization. Shafik herself had also begun to lose support for her feminist cause as many of her comrades felt she had taken a too confrontational approach to the new regime.

The Voice of Interior Music (1957-1975)

On February 6, 1957 Shafik walked into the Indian Embassy having announced to the international media that she was embarking on a hunger strike "unto death to protest the two enemies of my freedom—Israel who is occupying Egyptian land; and the present authoritarian regime who is leading the country into bankruptcy and chaos."[51] This was her last political exploit and ultimately led to her being placed under house arrest, her journals being confiscated and her name officially banned from the Egyptian media until her tragic death on September 20, 1975 brought her name back onto the front pages of the Egyptian press. Ironically this final defiant act in defense of that single principle of individual liberty resulted in her entering an eighteen year period of near total seclusion, in many ways more painful and tortured than the harems she witnessed as a child growing up in Mansura and Tanta.

Shafik's house arrest abruptly ended a public career which had spanned nearly thirty years from 1928 when she first stood beside Huda Sha'rawi on the platform at the theater of Ezbakiyyah Gardens and delivered her impassioned, and in some ways prophetic, eulogy to Qasim Amin. Withdrawn from public view, abandoned by her former comrades and denounced by her society as a "traitor to the revolution," Doria Shafik was only forty-eight years old when she embarked upon her final and most difficult battle—the struggle against the isolation and solitude that this banishment to the world of internal exile imposed.

> From this isolated ambiance, where my enemies believe that they have driven me back to a slow death, I nevertheless have discovered the most beautiful windfall: my own existence as a free being. At what door can I knock in order to leap over these invisible bars of my prison? Invisible, even for those, who up until this point, were near to me, and had the habit of seeing clearly. Here I am hunted down on the moving sand, encircled by

qui dans mon cœur	that
se creuse	deeply penetrates
en profondeur...	my heart...
Le soleil	The sun
y est	is
interdit...[49]	forbidden...

What political implications can we draw from Shafik's early poetry? What is the relationship between her poetry and her politics and their implication to the question of hybridity? The best tangent to explore answers to these questions is to examine her poetry within a certain historical moment in Egypt. One does not immediately identify an overly "political message" in Shafik's early poems although it is clear that she felt herself struggling against a society and regime that neither understood nor embraced her. Shafik wrote poetry to carve out another public space for her voice. Poetry was another genre through which she could reaffirm her sense of self and Egyptian cultural identity.

Until mid 1950s French was the *lingua franca* of the educated elite in Egypt. Several of Shafik's early poems appeared in the 1955 anthology, *Poètes en Egypte*, compiled by Jean Moscatelli, who wrote:

> Between her two magazines Doria Shafik is a prolific bilingual writer; she also writes poems with an engaging simplicity where interior landscapes and Egyptian impressions are fixed in the most rapid but sure touches.[50]

Shafik's production by the mid 1950s had nearly doubled that of 1949, as reflected in *L'amour perdu*, and her poems reflect an increasing sense of alienation from her society, suggesting that Nasser's Arab nationalist ideology was gaining popularity and successfully dominating Egyptian cultural expression. Under Nasser Arabic became the official language of identity for an Arab and for an Egyptian. Since Shafik wrote poetry in the French language the idea of considering her Arab seemed a contradiction in terms to some ultra nationalists, like Nasser. As a partisan of the movement toward Arab socialism and the purification of Arab/Egyptian culture from the traces of its colonial status, Nasser could not accommodate Shafik's

decorum. It was also during this period of the early fifties that Shafik produced her second volume of poetry, *L'amour perdu*, in 1954. The lyrical voice is moving further into the interior landscape, exploring themes of solitude, destiny, the Absolute, struggle and suffering of the human heart. Through these images and metaphors, Doria Shafik not only explores her inner emotion but foreshadows the despair that was to overcome her during those long years of house arrest and self imposed seclusion.

La Lutte

Tout perdre et se refaire
un cœur tout mutilé
en lambeaux...
mais
qui tient toujours
qui lutte
qui se forge
une raison d'être...
Un cœur tout pantelant
tout saignant...
Mais
qui vibre
et se réjouit
de tenir tête
ainsi aux coups
du Destin[48]

The Struggle

Everything lost and remaking itself
a heart all mutilated
in tatters...
but
that always holds
that struggles
that forges for itself
a reason for being...
A heart all out of breath
all bleeding...
But
that vibrates
and delighting itself
by holding firm
thus to the blows
of Destiny

Le Désert

A perte de vue
s'étend
le Silence...
Les nappes de sable
pleurent leur solitude...
Et les rares bédouins
passent leur chemin...
Mais
là...
n'est pas
le vrai Désert
Celui

The Desert

As far as the eye can see
Silence
stretches out...
The sheets of sand
sobbing their solitude...
And the rare bedouins
passing on their way...
But
there...
is not
the true Desert
In the one

Défiant	Defying
le monde	the world
et les gens...	and the people...
Nil	Nile
bienfaiteur	benefactor
Nil	Nile
autoritaire	domineering
On voudrait	One would like
te comprendre	to understand you
on voudrait	one would like
t'approcher...	To approach you...
Dans ton mystère	In your mystery
Tu restes	You rest
là	there
muet	mute
secret...[47]	secret...

This early poem was written during the period when Shafik was actively engaged in her feminist project and emerging as a recognized leader of the women's movement for equal rights in Egypt during the the post war period. Utilizing the imagery of Egypt's natural landscape Shafik contrasts the continuity, strength, and eternal mystery of the Nile to the inconsistency, fickleness and impermanence of the social world of politics. At the same moment that Shafik depicts "a being wandering in its torment" she conjures up the Nile, not only to gain a sense of serenity but also to celebrate her search for continuity, security and stability in her troubled world.

By the time Nasser had solidified his power over the military junta and emerged as the undisputed leader of Egypt Shafik was dramatically expressing her impatience with the lack of response on the part of the new regime to her demands for women's political rights. She led a march on parliament, illegally attempted to run for parliamentary elections (because women were barred from running for public office) and staged an eight-day hunger strike in the Journalists' Syndicate demanding women's participation on the new formed Constitutional Committee responsible for drawing up the future political and legal structure for the Egyptian state and its citizens—male and female. These acts alienated her not only from Nasser's regime but also from the main stream of public opinion who felt she had crossed the boundaries of acceptable Egyptian feminine

transformed into her lyrical melodies uniquely grounded in Shafik's sense of her Egyptian identity. We hear this in her depiction of a Cairo Night:

Le Caire, la nuit	*Cairo Night*
Nuit pétrie d'amour	Night consumed by love
où mon cœur	where my heart
retrouve	rediscovers
sa première émotion...	its first emotion...
Nuit mouillée de lumière	Night drenched in light
où mon âme	where my soul
touche	strokes
à l'enchantement...	enchantment...
Nuit mêlée de pénombre	Night blending into dusk
où mon être	where my being
erre	wanders
dans son tormente ...[46]	in its torment ...

Or through the image of her beloved Nile:

Nil	*Nile*
Tantôt miroitant	Its crystalline
ses eaux	waters
cristallines...	Now shimmering...
Tantôt vert	Now green
comme	as
une belle saison...	a magnificent spring...
Tantôt rouge	Now red
et fougueux	and fiery
comme le sang...	as blood...
Tour à tour	by turns
provoquant	challenging
et docile	and docile
Sombre	Somber
et nonchalant	and nonchalant
Perfide	Treacherous
et avenant...	and comely...
Avançant	Advancing
majestueusement	majestically
dans la Valée...	through the Valley...

Through her friendship with Seghers, Shafik was encouraged to explore, discover and give expression to her "inner lyricism" as Seghers once described her special style. Over the years they exchanged letters and poems. Shafik often sent Seghers samples of her work, asking for his comments. He in turn reciprocated with copies of his published books inscribed with warm and affectionate dedications. Doria Shafik had begun working on a large opus which she first entitled "Christ rouge" but later changed to "Redemption," metaphors chosen from those childhood memories of the glass stained windows of the nun's schools. Motifs of Christ on the Cross, suffering, purity of the human heart, the absolute gift of self, permeate much of her poetry. But it is particularly in the posthumously published volumes of *Larmes d'Isis* and *Avec Dante aux enfers*,[43] that symbols from both Islam and Christianity intertwine, merge and reveal an internal and peculiarly Egyptian dimension of her cultural hybridity.

Inspired by one of France's "poètes de l'élan et de la passion" further encouraged Shafik to write and she produced a second collection, *L'amour perdu* (1954),[44] the same year that she staged her eight-day hunger strike for women's rights. According to Seghers:

> These earlier poems are a beginning, an annunciation, a preface to her work. They are more radiant, more silky, more smooth than her later ones. At the same time I think there is a certain strength, a certain vigor, a certain severity, a certain sobriety and a certain subterranean power that surpass the first ones. Her later poetry goes deeper, much deeper. It is poetry where thought, reflection and the inner life are, as they say, more evident. It is more solemn if you like. Moreover the first poetry announces a temperament like this. It is still the beginning. But afterwards we feel this gravity, this seriousness that endures until death.[45]

These earlier poems of *La bonne aventure* reflect her continuing struggle to defend her sense of authentic cultural identity against the growing nationalist criticism about her "foreignness." She delves deep into her culture to find familiar motifs to revitalize and be revitalized in her poetry. A Cairo Night, Autumn, The Nile, Domes and Minarets, The Flute Player, The Sakkieh (waterwheel) all become

At the same time that Doria Shafik was writing and speaking out on behalf of the political rights of Egyptian women she was also writing and publishing poetry—revealing yet another dimension of her political and cultural hybridity. She published her first volume of collected poems in 1949. The appearance of *La bonne aventure*[37] gave her enormous satisfaction in an otherwise hectic and conflict-laden life: "This need to write poems was as necessary to me as breathing! It is true that I was alive to poetry from my first year of study in Paris—but it is only much later that I was awakened to Poetry—as an expression of the Absolute. The publication of my booklet of poems helped me to discover a certain consistency to this Infinity resonating within me and which I was unable to formulate; to this grand flame, whose moving presence I felt but could never reveal."[38]

Equally meaningful was that her work had been recognized by one of France's most distinguished publishers, Pierre Seghers. He established an underground publishing house during the German occupation of France in the 1940s to support the writings of such resistance poets as Louis Aragon, Paul Eluard, Pierre Reverdy and others who were to become among Shafik's favorites.[39] Seghers not only encouraged young foreign poets like Neruda, Garcia Lorca, and Triolet, but also authored several books of poetry, prose anthologies, songs and films. Following his death on Nov. 4, 1987, Jean Orizet eulogized Seghers: "Poetry has lost its most fervent lover, its most active defender. It is still befitting to remember that Seghers was above all the poet of abandon and passion."[40]

If Huda Sha'rawi can be credited for encouraging and supporting Shafik's feminist ardor and Princess Chevikar for offering Shafik the opportunity to channel her restless search for a mission into journalism, then Pierre Seghers must be singled out as the one person in her life who recognized, appreciated and encouraged the soul of the poet smoldering within her. From the moment they first met in 1947 Seghers became her trusted friend, her literary critic, her publisher, but above all her mentor within the world of modern poetry.[41] Poetry was not a frivolous diversion for Doria Shafik. It was central to her being and it is through her poetry that we can gain a glimpse into the interior world of this enigmatic woman. As Seghers once commented, "She was a woman who was a poet."[42]

voice turned outward to the Occident. *Bint al-Nil* was her activist and feminist voice directed inward to the Arabic-speaking world of the emerging middle class not only in Egypt but also throughout the Arab countries of the Levant. Although for the purposes of this article I am concentrating on her French writings,[32] I would like to mention a different type of hybridity represented in Shafik's corpus of Arabic writing. Although she read Arabic and spoke the colloquial Egyptian dialect fluently she was unable to fully express her ideas directly into flawless literary/written standard Arabic. For this she was dependent on Ibrahim Abdu.[33] Abdu's assistance had a direct influence on the nature of the editorial message appearing under Doria Shafik's signature during the first two years of the publication of the *Bint al-Nil* journal. One could say that they were written in two voices-Shafik's and Abdu's. By his own admission "those first editorials of 1946 do not truly reflect the sentiments and words of Doria Shafik. They are mine! I had a difficult time toning down Doria Shafik's confrontational approach during the explosive political atmosphere prevailing in Egypt at the time...I thought a better strategy was to go step-by-step."[34] In those early editorials one senses the more conservative voice of Abdu and it is in obvious contradiction to the increasingly radical voice of Shafik that emerged in 1948.[35]

From 1945-1957 Shafik was engaged in a cultural critique of her own society. Alternating between French and Arabic and in the voices of both critical satirist and romantic idealist, she wanted to wake up the educated men and women of her country to their duty and responsibilities in solving the nation's problems. This meant women had to obtain their basic rights. Therefore the distorted and stereotyped images of, and attitude towards, the oriental woman as well as the institutional frameworks in which they were embedded had to be dismantled. Doria Shafik's languages of struggle not only engage directly in the construction of a public discourse surrounding feminism, Islam and political power but also represent that contestation of Self and Other within the framework of modernity. As a woman intellectual, who straddled two cultures and interrogated her own, Doria Shafik is emblematic of Sangari's hybrid individual or what Christopher Norris describes as "that modernist colonial figure, the internal exile—half in and half out—homeless and dispossessed."[36]

is being reborn."[28] This analogy between the rebirth of an old civilization and the emergence of the "new woman" resonates throughout Shafik's editorials. On one level her voice was directed to the west aimed at countering negative stereotypes of Egypt with a more positive image of its heritage and potentialities: "Until now almost all the works produced on Egypt are in foreign languages and written by foreigners, either passing through or living in Egypt. This was Egypt seen from the 'outside', as one might say. But with *La femme nouvelle* we offer a description of our Egypt from what may be called the 'inside'.[29]

It is interesting that Shafik does not consider that *La femme nouvelle* is foreign, despite its use of the French language, since on another level she was addressing the French speaking native elite whose support she wanted to draw towards the cause of women. The metaphors she used to describe The New Woman are that of message and messenger, bond and bridge: "Our readers will be, so to speak, members of a grand family, that of the New Woman, the one who works without respite; the one who has no other goal but the continued progress of the oriental woman. She will be this messenger directing herself toward the West and will make it hear her voice. In one immense stride, she will throw a magnificent bridge between the East and the West."[30]

She argued that East and West are not hermetically sealed entities but, on the contrary, complement one another, and the new woman enriches herself not only with her own past but with her manifold relations with other civilizations: "There was a time when East and West were two inscrutable worlds, two irreconcilable monads evolving along two parallel roads and never meeting. Through space and time, various civilizations shake hands, understand one another, unite and complement one another. This edition essentially bears witness to this reconciliation, to this rapprochement, often unexpected, and yet so harmonious. *La femme nouvelle* will serve as a bond between the intellectual and artistic life of Egypt and the west."[31] By focusing on Egyptian culture, Shafik was also depicting the revival of Egypt. Through its aesthetic heritage, its poetry, painting, theater and music, Shafik was also trying to reveal Egypt from the inside, with all its hidden traditions, manners and customs.

In contrast to *La femme nouvelle*, *Bint al-Nil* had another focus and objective. *La femme nouvelle* was Shafik's aesthetic and cultural

come down in history, have been unhappy. That is their affair. One must believe that they preferred an unhappy and meaningful life to a complacent but stupid one."[24]

For Doria Shafik the educated elite woman had a special mission, to bridge the immense gap between the women of the upper classes and those of the poor. She argued that it is the particular responsibility and obligation of this elite to change and transform those traditional socio-cultural and legal barriers inimical to woman's free and full participation in the life of the country. That she could engage in public criticism of customs oppressive to women in her society was due to her conviction that Islam, if properly understood, offered no barrier to women's freedom, an argument she had made in her doctoral thesis:

> We are like a huge machine whose cogs fail to mesh. There has been too much progress at the top of society and none at all at the bottom. Yet it is on this basis that the solid foundations of any society, and particularly of female society, are laid, and it is from this layer of society that the majority of mothers come. Here is an issue to which we should devote the greatest attention.[25]

In 1945 shortly after the publication of her short feminist treatise Shafik received an offer from the notorious Princess Chevikar[26] asking her to serve as editor-in-chief of Chevikar's French magazine *La femme nouvelle*. This led to mounting criticism among certain critics in the broader Egyptian society accusing Shafik of being more French than Egyptian. To counter this criticism she promptly established her own Arabic women's periodical, *Bint al-Nil* (Daughter of the Nile).

The Voices of Feminist Struggle

Through the voices coming through the pages of these two magazines we sense the transformation of an earlier feminine expression into a critical feminist expression.[27] Through the pages of *La femme nouvelle* Shafik portrayed the greatness of Egypt and the capabilities of its women. By invoking history and cultural heritage she gave dignity to the continuity of woman's self image, "the mirror of our present progress, and the echo of a very old civilization which

> meaning. In this fight, our dreamer is engaged: reverie, yes, but a living reverie, because the ideas which take hold of her are experienced ideas! It is always the same problem, a solution forcibly suspended, a relentless fight that dies and is reborn: There lies humanity. There is the woman of today.[21]

By publishing these essays it is clear that the editors of *L'Egyptienne* were reaffirming to their readers that, "the torch of the Egyptian women's movement has been placed in the hands of the new generation represented by Doria Shafik."[22] Shafik gladly accepted this mantle from her idol and protectress as she felt that destiny had presaged a role for her to play in bringing women into the broader national struggle. And upon her return from the Sorbonne, after completing her doctorate, she wrote a treatise, *La femme nouvelle en Egypte* (1944), in which she sets out to describe the social situation of Egyptian women. By writing in French she was directing her message to the educated Egyptian elite, the class she wanted to catalyze and lead as the vanguard of social change for the poorer majority of the Egyptian masses. She began by challenging the western orientalist view of Egyptian women:

> The social situation of the Egyptian woman is in a general way very little understood in the world. Westerners are still impressed by the writings of those early travelers, who first probed the East. These very unscientific writings might, through a great stretch of the imagination, provide a portrait of the Egyptian woman of an earlier time. But they certainly distort the idea of the Egyptian woman on which the West bases its views today. She has evolved so fast that one can hardly recognize her. Compared with her sister of the beginning of the twentieth century the Egyptian woman of today is a totally different woman with new ideas, different habits and unlimited ambition.[23]

Through her portrayal of the new woman in Egypt, Shafik articulated her own vision of feminist consciousness and self-image during this moment when Egypt was struggling toward its own national independence: "... exceptional women whose names have

she lives a new life.[19]

There is a definite "modernity" in the manner in which Shafik has structured the crisis posed in the successive moments of feminine history when a new adaptation is substituted for the old. Although in this essay she is not analyzing any particular historical reality where this transition is taking place, she does however reveal a certain insight into the problem she is confronting as a woman intellectual who desires the right to be recognized in this world "where so many authorities (daughters of centuries past) would like to ridicule her." She believed in her right to choose, while conscious of the struggle involved in such a choice.

Her last essay to appear in *L'Egyptienne*, "Rêverie d'une femme d'aujourd'hui" was written during a time of emotional ambivalence in her own life. Having just completed her License d'Etat from the Sorbonne and returning to Egypt to an unsure future, Shafik muses on the quandary of the modern woman of our time:

> Forgetting time and everything that the measure beats, the young woman of today wants to live in wholeness: a sympathy between herself and the universe; a genuine dream that seeks harmony between the storm that overturns the self, and this other storm which never ceases to give existence to the universe: a fight and always a fight.[20]

In a vein similar to her earlier essay in which she conversed with the Sphinx, Doria Shafik writes: "A young heart thinking only of the true, the tragic, the sublime. Youthful and old at the same time, a human being who questions 'who are you?'" As she tries to formulate an answer she reveals her own inner struggle to maintain a sense of autonomy in a world where "objections will be made against the possibility that the woman wishes above everything to be equal to the man!" Through her metaphors we grasp something of the meaning of her life.

> What can I grasp of myself outside this material and social crust? If one could transpose the formula of Descartes into the order of life and say: 'I Fight Therefore I Am,' then every act would perhaps have a

prepares the return to realism.[16]

Throughout this essay Shafik is concerned with woman's passage from a first stage where woman abounds in sensitivity, to a second stage where woman explains the universe for herself: "This self that is passionate can, by looking back upon itself, study objectively the passionate Being that it was. This Being with a Janus face is simultaneously both an 'I' and a 'me.' It is this being in all its (indefinable) complexity, which must constitute the proper object of philosophy. Woman must, in so much as she is intuitive, be able, by looking back upon her past, regard this intuition objectively. This calm of reason is indispensable to the present feminine epoch."[17]

In her attempt to grapple with one of the fundamental issues in philosophy: the relationship between Intuition (immediate, spontaneous, subjective knowledge) and Reason (distanced, systematic objectified knowledge) she explores this question within the context of the situation facing women, like herself, who are caught between two philosophical moments: "The opposition of the woman of yesterday to the woman of today reflects the great opposition of an intuitive philosophy to a more systematic philosophy."[18]

The feminist problematic involved, therefore, an intellectual struggle to unite contradictory modes of knowing—intuition and analysis. Shafik did not intend to leave the argument one of mere opposition between the two eras of the woman or the two opposed philosophical positions. She wanted nothing less than to find a true synthesis.

> How could I explain to myself the synthesis of an intuitive and systematic conception of the universe? A concrete response is suggested to me by the woman of the present era. She has come through a great crisis of growth, a crisis characteristic of a passage from one stage to another. There always remains a spark in the ashes from what has been burned. Likewise woman who systematizes will save from the intuitive being that she was, the embers of the center of her passions in order to reconstitute a new passion: that of Knowing! As magic has given birth to science (the analogy permits me to say) so the woman of today, daughter of the woman of yesterday, preserves within her that which she was, but

Sphinx: Do not despair. You are still young and the truly strong souls are the ones forged by suffering. Above the despair place hope beyond all reach.

The child of the Nile arose and slowly moved forward keeping the head of the mysterious Sphinx in view. A voice in the distance called out: "Courage, Child, and I shall answer you."[14]

The contrapuntal themes of Doria Shafik's hybrid world seem etched into the metaphors of this essay. The mystical bond between herself and the Nile; the mournful kiss between perfection and the imperfect human being; the reconciliation of dreams merging with infinity; the trauma of being thrown into another culture with its painful obstacles and grievous blows; but then the forging of strong souls by suffering; the despair countered by this being, who wants to touch true knowledge with her own hand.

In another essay she mused on the question, "Does a Woman Have a Right to Philosophize?"[15] In attempting to answer her own query, she articulated what she believed was the great drama bursting forth to which the modern era may bear witness: "the sensitivity of the woman; the intellect of the man—two contradictory aspects within a single being." Through her defense of woman's right to philosophize, Doria Shafik was not merely arguing for the right to study one subject as opposed to another, she was offering us her ideas on the crisis challenging the woman of the modern era:

> For a long time woman has adopted this sentimental attitude, which undoubtedly had its charm with you, gentlemen. Now one must consider a new woman very different from the old. It is time that a new realism wipe away these tears, from now on useless and even paradoxical. Realism as I understand it consists of getting rid, as much as possible, of illusions of the imagination and as a condition of this effort to conserve the desire of Being, this cry of the Self. It is from this Self that I set out and ridding it of all hallucination, I introduce it into the world of pure knowledge. I ask for a return from this sentient wandering. I ask for a passage from the complaints of Rousseau to a social adaptation that

believe you were wrong in your choice, so you take a second, and a third...." She concludes her essay by pointing out the benefits to men if women were truly educated.[12]

As if answering Shafik's call, Huda Sha'rawi immediately procured a scholarship from the Ministry of Education for this impassioned young women to travel to Paris and begin her studies at the Sorbonne.

Voices from the Sorbonne (1929-1940)

In her earliest essays written from the Sorbonne and published in Huda Sha'rawi's *L'Egyptienne*, we hear the voice of a modernist's longing for the freedom to discover the world as well as the loneliness and estrangement of a soul yearning for the familiarity of home. Often during moments of despair and unhappiness Doria Shafik would escape to the world of her imagination and express her innermost thoughts through the metaphors of Egypt and her beloved Nile: "Alone next to the waves that pass, no sound reaches you except the heavy roaring of the always majestic Nile, the echo of Infinity from the desert, that mysterious silence where the human soul finds a point of contact with Eternity; a sublime and mournful kiss between perfection and the still imperfect human being; between man and Divinity, a kiss that leaves an indelible mark within the silence of the desert."[13]

This essay written during her first year in Paris constructs a dialogue between "The Child of the Nile" and the "mighty Sphinx," and is important for what it reveals about her self image and inner feelings as well as her attempt to build and nourish a sense of self confidence:

> **Child**: Sphinx, I would like to be like thee, regarding the universe from on high and seeing nothing except infinity that circles everywhere under the multiple forms of mere mortals. The Nile gave birth to me and Madam Sha'rawi Pasha became my protectress.
> **Sphinx**: Poor human being, who are you in comparison to the Past? You who wander in the desert and do not know your way because you do not know yourself.
> **Child**: I am the being that wants to touch true knowledge with her own hand.

> There always seemed to be an unspoken feeling of mortification within Mama, who felt diminished compared to her cousins, the majority of whom had married wealthy landowners. And within Papa, a profound hurt. He loved my mother deeply and had achieved a high level of culture through his own efforts, yet he felt irreconcilably outclassed. A great tragedy existed within my family and they hardly even realized it.[11]

At about the time of the outbreak of World War I when Doria Shafik had reached the age of primary schooling she was sent to live with her grandmother in Tanta where her parents placed her in the French mission school of Notre Dame des Apôtres. By 1926 she completed the French Baccalaureate in Alexandria achieving the second highest score in the country. Two years later she won a national essay contest commemorating the twentieth anniversary of Qasim Amin's death, which brought her to the attention of the prominent Egyptian feminist Huda Sha'rawi, who immediately invited her to speak at the theater of Ezbakiyya Gardens on May 4, 1928. Doria Shafik stood before her audience and for the first time publicly proclaimed her feminist vision. It was an extraordinary speech for a girl of nineteen, revealing her charming candor. Paying homage to Qasim Amin, "a name which has been engraved in our hearts. Has he not been our guide in the darkness? I will try to be one of his disciples whose example will teach women to fend for themselves in spite of the necessities of the material world." She continues by lamenting, "what miseries the depths of the harems have concealed for so long! What experience can one acquire if one has simply made a trip from one part of the house to the other? And in her torpor, the woman was not aware of her own captivity, having always led the same life she did not think she could liberate herself." Then she muses on the question "why certain men persist in isolating women? Do they believe that age-old traditions can be adapted to the current of modern life? Or is it that they do not understand the absolute value of liberty? Perhaps we should lock them up for one or two years for them to get the idea of what they impose on women." Then she directly challenges: "You men, when you decide to let women out, you cover their faces with lugubrious black veils so that they can't see the world except through a cloud. And when you tire of the first wife, you

elections; staging a sit-in at Barclays' Bank to protest the British occupation; and staging an eight-day hunger strike at the Journalists' Syndicate for women's rights.

Throughout her public career (1945-1957) she met and spoke openly about "women's rights" not only with the president of her own country, but also with the heads of state of India, Ceylon, Lebanon and Iran. She publicly chastised the president of Pakistan for taking a second wife; she lectured to audiences in Europe, the United States, South Asia as well as the Middle East on the Arab woman's struggle for political equality and human freedom. She lost her own freedom and civil liberties in 1957 following her dramatic protest against the populist regime of Gamal Abdul Nasser which she believed was eroding democracy in Egypt. Although silenced and virtually secluded from public life from 1957 until her death in 1975, she continued to struggle—only this time it was against the isolation and solitude that this banishment to the world of internal exile imposed.

Alternative Voices of Struggle

As a middle class Muslim woman who grew up within one culture, was educated within another and tried to forge a feminist project through the languages of French and Arabic, Doria Shafik embodies what Sangari called the hybrid individual/writer. Through a close reading of her published writings from those early essays in *L'Egyptienne* (1928-1932), to her scholarly theses for her doctorate (1940),[7] a short treatise on the social situation of women in Egypt (1944),[8] the editorials of her two women's magazines, *La femme nouvelle* and *Bint al-Nil* (1945-1957), as well as one novel[9] and seven volumes of poetry (1949-1975)[10] we can follow the trajectory of her struggle to come to grips with, and mediate between, these different dimensions of her hybrid self identity during a highly charged anti-colonial nationalist political climate particularly during the turbulent years between nineteen forty-five and fifty-seven.

Born of parents from different class and cultural backgrounds she was the third child and second daughter of six children (three daughters and three sons). With a mother from an impoverished but notable Turko-Circassian family and a father from a modest, but educated native Egyptian family of civil servants, Shafik early in her life became aware of difference, only for her it was associated with the pain of class difference created within her own family.

Shafik's own origins encapsulated social shifts that were occurring in early twentieth-century Egypt. She grew up in a very modest and traditional middle class Muslim family in the provincial delta towns of Tanta and Mansura during a period when Egypt was passing through the throes of great internal turmoil following World War One and which erupted in the 1919 Revolution. During the 1920s and 1930s educational opportunities for women were slowly beginning to open up and for some young women like Doria Shafik, endowed with intelligence, ambition and beauty, education became an outlet from the constraints of tradition, particularly the pressures for an early arranged marriage, and a chance to discover alternative possibilities to a conventional life. Doria Shafik exploited that avenue to the fullest and obtained her Doctorat d' Etat from the Sorbonne in 1940, achieving the highest accolade, *mention très honorable*.[5] Although not the first Egyptian woman to receive such a degree, at twenty-nine she was certainly among the youngest. Education may have been a release for her craving to achieve, but her ultimate ambition was to enter the public and political arena and it was within the context of post World War Two Egypt that Doria Shafik catapulted herself into national and international prominence.

During her brief but dramatic appearance on the public stage of Egypt, she openly challenged every social, cultural and legal barrier she viewed inimical and oppressive to the full equality of the woman in her society and contributed to constructing an Egyptian feminist discourse surrounding women's rights and Islam. Breaking with the reformers of an earlier generation she represented a radically different model for, and also created a different discourse on, the women's movement in Egypt. Set against the backdrop of the post war social and political upheaval unfolding in Egypt, Doria Shafik attempted to shape a feminist consciousness on several fronts. First through writing: she was the founder and chief editor of two prominent women's journals—*La femme nouvelle* in French and *Bint al-Nil* (The Daughter of the Nile) in Arabic. She authored and co-authored several books in Arabic on the history, development and renaissance of the social and political rights of the Egyptian woman.[6] Second through mobilization, she established a feminist organization, Bint al-Nil Union, through which she challenged the very bastions of male authority under both pre-revolutionary and revolutionary regimes. Finally, she used a strategy of non-violent confrontation: marching on the Egyptian parliament; attempting to run for parliamentary

Doria Shafik[3] epitomizes what Emma Goldman once described as "the life of the transition stage, the hardest and most difficult for the individual as well as a people."[4] On the one hand is the life of the historic society of the Nile valley responding to the direct confrontation with the expanding society of Great Britain, which first imposed its control over Egypt in 1882 and then tried to maintain it by the momentum of its own growth and in accordance with its own beliefs until the Egyptian revolution of 1952. On the other hand is the unfolding consciousness of an Egyptian woman, who lived through much of this period of social and political transformation and came to public prominence particularly in the post World War II era when the old order was crumbling in the face of increasing discontent over how Egypt should be governed. While Egyptian society struggled to liberate itself from colonial domination and to secure enough control of the modern world to remain itself, Doria Shafik struggled to transcend the contradictions of modernity and forge a new self identity—*La femme nouvelle* or "The New Woman"—not so much to secure control over the modern world as to awaken Egyptian and Arab women to their rights in a world that was rapidly "modernizing."

In the face of strong political and religious opposition she challenged and criticized those cultural traditions and Islamic institutions within her own society that she believed not only adversely affected women's lives but also served to strengthen erroneous western/colonial representations of the "oriental Muslim woman." As she attempted to find space for her own feminist project, Shafik found herself caught between the margins of the worlds of the colonizer and the colonized and suffered the human price that is exacted when that project was carried beyond the political tolerance of her own society.

It is this dialectic between a society's national struggle for liberation and a woman's personal quest for human freedom, particularly during the turbulent years between 1945-1957, that the history of Egypt and the life of Doria Shafik intertwine. To understand how the life of an individual intertwines with the life of a society during a particular moment of "colonial encounter," in which each life comes into a new awareness of itself, we need to move from a perspective that homogenizes voices to a perspective that examines the multiplicity of voices even within one person.

Doria Shafik's French Writing: Hybridity in a Feminist Key

Cynthia Nelson

Introduction

This article explores precisely the contradictions contained within modernity, that not only create a plurality of voices but also generate different languages and idioms through which women's struggles for "voice" and "rights" come to be articulated, recognized, suppressed and/or repudiated. Specifically this article examines the plurality of voice of Doria Shafik (1908-1975), an Egyptian whose life and works traverse the historical transition between colonialism and post-colonialism spanning the first half of the twentieth century.

Through a close reading of her writing in French, with special emphasis on her journals and poetry, we move from a perspective that homogenizes voices to one that locates itself in their multiplicity and hybridity.[1] This reading also illumines different possibilities and forms of women's struggles. Doria Shafik is engaged in a quest for self-expression and representation. This quest itself is marked by the particular conditions of hybridity that emerge in her subjective experience living through this historical transition. As Sangari has described:

> The hybrid (individual) is already open to two worlds and is constructed within the national and international, political and cultural systems of colonialism and neo-colonialism. To be hybrid is to understand the question as well as to represent the pressure of such historical placement. (This hybridity) both historical and contradictory, is also the ground for political analysis and change. And yet for these same reasons, hybridity as a position is particularly vulnerable to reclassification.[2]

Scores of fishing boats
spread out
of the meager port;
in the depth of the night,
their kerosene lamps
an oasis of lights,
soft, yellow—
a beauty
hard to conquer
or resist.

The fishermen doze off,
then row again.

◆

The crescent moon gleamed,
rocked, like a gondola.
The orthodox clouds
marched on, and covered it.

◆

A daily summer ritual.
A wedding motorcade
in the late afternoon:
A few cars (for the lucky ones),
a bus, and a pickup truck or two
packed with young boys
who laugh and dance,
clap and sing,
like birds singing
to make themselves visible
in the cage.

from all the smuggling. The officer said, come on, you couldn't have been a smuggler, we inspected your donkey's load every time. What did you smuggle, man?" Jeha replied, well, I smuggled donkeys.

◆

The corpse of a huge beast
lay in the middle of a boulevard.
Crushed watermelons were strewn
all around. Bands of women
waving banners
with the word "METAPHYSICAL"
marched down the curbs;
they had no legs, only shoes.
On the rooftops first appeared snipers;
soon the barrels of their rifles
morphed into bamboo flutes.
From the side streets
a carnival of men and women,
barely dressed,
flowed into the boulevard,
gyrating from hip to toe
to invisible drums.
I followed them, braying with lust,
like a he-donkey.
One woman winked at me,
See you in the spring,
and kept dancing. The sun was vertical,
and I soaked in sweat. Someone blurted out
All of this and it's hardly noon.

◆

The children flocking out of school
cherubs hauling backpacks.

◆

◆

The dawn lasts all the night
for the false rooster.

For the sleepless man
the dawn lasts
all the false night.

◆

The ash-colored donkey
was pregnant and flaunting it—
belly full, hanging low
like the night's moon.
She stepped into the road,
slowly, deliberately,
then balked. Turned
her head this way and that.
All the honking fell on deaf ears.
I watched from my stopped car
this mock checkpoint
this street theater.

◆

Once Jeha lived just on the borderline between two countries, which suited him well because he worked as a smuggler. Everyday he crossed the border in the morning and returned in the evening, leading a donkey freighted with goods. The customs officials inspected the load, found nothing contraband and let him go. Jeha made the daily excursion for thirty years, then retired to the city, a rich man. Upon his retirement, he began to build a luxurious house, commensurate with his wealth. While he was at the site one day, a customs' officer recognized him. The officer approached him and greeted him and inquired whether he had changed his job and become a construction worker. Jeha answered, no, he was retired and was supervising the workers building his own house. The officer couldn't believe it, and told Jeha he must be kidding, a poor man with a donkey couldn't afford such a fabulous mansion. Jeha retorted, in fact, he was rich,

Again, Eretz checkpoint, and another rite of passage. I was going with a friend to Jerusalem in her white UN jeep. On the way out, the jeep, like all vehicles leaving Gaza, had to be inspected. A soldier asked my friend to open the hood. She was new here and hadn't opened the hood before. She looked for the handle under the instrument panel, and couldn't find it. Then I tried, to no avail. A soldier came in and couldn't locate it either. He called another soldier who he said was a mechanic. The mechanic also searched, in vain. My frustrated friend said Maybe Madame Albright could help (she was in Jerusalem that day). We all laughed. I had been through Israeli checkpoints countless times before, without the soldiers ever lowering their guard and allowing a casual exchange that might make the guns momentarily invisible. But this time— thanks to the mysterious Japanese design, my friend's inexperience and the common purpose of wanting to open the hood— a modicum of humanity intruded between us. Not enough to let us through, though. When it began to seem like an impasse, my friend pulled her cellular phone out of her purse and called a co-worker. The mechanic asked if he could speak to him; of course, she said (what choice did she have, really?) He said the co-worker told him the handle was inside the glove compartment, and straight he went and opened the glove compartment; and there it was, the handle.

◆

After a few weeks
the spirit corrugated,
like the rooftops in the refugee camps.
My feet walked backward,
like the feet of the shoeless children.

◆

At dawn
the muezzins' megaphones
clash, overlap,
each spurred
to call us, louder,
for prayer,
to amplify to the Almighty
our impotence.

sitting in a row, on low chairs on the curb,
caught in boredom's web,
unleashed their eyes,
the eight of them, on him,
with such penetrating persistent stares
he began to scan his shirt and pants,
feel his face with his agitated hand,
trying to figure out what was wrong with him,
until he almost stumbled.

◆

The longest part of the journey is said to be the passing of the gate, thus Marcus Teertius Varro.

This is Eretz checkpoint, the northern gate of Gaza, a fortress of concrete blocks, barbed wire, and soldiers: young men in seaweed-green fatigues, clean and charged as their guns.

The man crossing the gate was dead, a student who had died in Moscow and was brought home for burial. His coffin was hauled from the airport in an ambulance, attended by a cousin. At the proper booth, the driver handed a soldier the requisite documents for passage. The soldier told the driver and the cousin that the coffin too must be X-rayed. The cousin reluctantly yielded to the order. He and the driver slid the coffin onto the machine, but only a part of the coffin could fit at once: the machine was short, the coffin long. The first part done, the driver turned the ambulance around to face the other side of the machine. When the two men tried to insert the second half of the coffin through the door of the machine, they discovered the door was too narrow. And the coffin was hung between the ambulance and the machine. A moment or, as it must have seemed to the cousin, an eternity in limbo. For soon, as though drawing the line of his tolerance, he yelled at the soldiers, in Hebrew, to leave the dead man in peace. A row ensued. Then the soldiers manipulated the door of the machine, and the coffin was all X-rayed, cleared. A soldier detained the cousin, for questioning. The ambulance sped away with the body, the dust in its wake tossing away the shreds of a newspaper.

◆

Appendix: Poems by Sharif Elmusa*

Moons and Donkeys: Fragments from the Gaza Strip

Gaza is a cage,
barb-wired on the inland sides,
the sea-mostly—off limits.
No mountains, no valleys,
the place is flat.
Forget about movies, books and bars.
The war is like over, the price paid,
and will be further paid.
A torpid peace is settling in.
What were the Prophets smitten by?

I am told
The yellow finches
perch on the fence,
consider,
smell the rampant sewers
then wing back to the desert.

I go around,
like an ancient Chinese poet,
watching moons and donkeys.

◆

A man who lived for many years in Norway
—where people cage in their emotions—
told me that on the first day back here
he went out for a walk
and, a few blocks away from his parent's house,
two old men and two middle-aged women

---

* *Alif: Journal of Comparative Poetics* thanks Sharif Elmusa for giving permission to print for the first time these excerpts from his unpublished poetry.

(New York: Columbia UP, 1992) 335.

[9] The significance and the dramatic structure of Ovid's *Metamorphoses* are explained at length in *The Concise Oxford Companion to Classical Literature*, M. C. Howatson and Ian Chilvers, eds. (Oxford: Oxford UP, 1993) 344. Note also the contrast between Ashrawi's "Metamorphosis" and that of Kafka's novella with the same title. Hers is a metamorphosis that signifies a community spirit, his stands for alienation and trivialization of the individual in community.

[10] Jayyusi, 340.

[11] William Wordsworth and S. T. Coleridge, *The Lyrical Ballads*, reprinted from the first edition 1798 (Cairo: GEBO, 1986) 190-194.

[12] Jayyusi, 337.

[13] See on "victory as defeat" motif, Marie-Thérèse Abd el Messih, "Myth of Lost/Regained: A Pakistani Rereading of Andalusia," *Alif: Journal of Comparative Poetics* 18 (1998): 29-54

[14] Jayyusi, 342.

[15] Jayyusi, 343.

[16] *The Koran Interpreted*, A. J. Arberry, trans. (New York: Macmillan, 1955) XVIII: 71-72.

[17] "But I heard the drops" is quoted from Elmusa's forthcoming volume *A Little Piece of Sky* with permission from the poet.

[18] William Worsworth, *The Prelude*, II, l.91

[19] "Moons and Donkeys: Fragments From The Gaza Strip" is taken from work in progress, published for the first time in this issue, as an appendix to this article.

[20] M. M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays* (Austin, Tex.: U of Texas P, 1986) 7.

[21] Quoted in Ania Loomba's *Colonialism/Postcolonialism* 177.

[22] Jayyusi, 57.

security prevalent in "In Balance" cannot pass unnoticed. Elmusa succeeds in subverting the definition of freedom maintained by the West in relation to Palestine. What is believed to be an independent Gaza is just a big cage. The poetic 'I' of Elmusa does not escape the harsh reality.

Both poets aspire to visualize and draw the specific geography of pain through individual manifestations and thereby to show what it means. However, they are not drawing their power from fantasy. Their poetry is very much down to earth. Whether they approach pain the supernatural or memory, Ashrawi and Elmusa aim at presenting as forcibly as possible the moments of vision and emotions which give to single events the significance and coherence of the general cause of Palestine.

Notes

[1] Edward Said, *Culture and Imperialism* (London: Vintage, 1994) 259.

[2] Lucian Pye, *Politics, Personality and Nation Building* (New Haven, CT: Yale U P, 1962) 121.

[3] Italo Calvino, "Political Uses of Literature," *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents.* Dennis Walder, ed., Patrick Greagh, trans. (New York: Oxford U P, 1990) 101.

[4] Italo Calvino, "Political Uses of Literature" 102.

[5] Hanan Mikhail Ashrawi is a political Palestinian activist, born in Ramallah. She was appointed as the spokesperson for the Palestinian delegation to the Middle East peace talks in Madrid. In 1995, she published her political memoir *This Side of Peace*. Currently, she is a Professor of English Literature at Bir Zeit University in Palestine.

[6] Sharif Elmusa is a scholar, poet, and translator. He spent his childhood in the Nuaway'imeh refugee camp near Jericho. He received a degree in engineering from Cairo University before coming to Boston in 1971, where he worked as a civil engineer before taking a Ph.D. in Urban Studies and Planning from M. I. T. in 1986. He has published his poetry in periodicals such as *Poetry East*, *Painbrush*, and *The Christian Science Monitor*, and his poems were nominated in 1984 for the Pushcart Prize. He is the co-editor of *Grape Leaves: A Century of Arab-American Poetry* (1988) and the author of *Water Conflict* (1997).

[7] Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (New York: Routledge, 1998) 174.

[8] Salma Khadra Jayyusi, ed., *Anthology of Modern Palestinian Literature*

argues, "our real extension can be seen and understood only by other people, because they are located outside us in space, and because they are *others*."[20] She revisits certain Western motifs and appropriates them to turn the invisible in the political daily struggle into visible. Meanwhile, she causes some subversion to the domineering culture, a technique that Homi Bhabha defines as a kind of resistance:

> Resistance is not necessarily an oppositional act of political intention, nor is it the simple negation or the exclusion of the 'content' of another culture, as difference once perceived . . . [but] the effect of an ambivalence produced within the rules of recognition of dominating discourses as they articulate the signs of cultural difference.[21]

Though Ashrawi is giving voice to the 'other' she still exerts some control over the tone of the voice and this is where she forms her resistance. She reformulates the dominating discourse to make it function as her own discourse. The dominating discourse consists of the main stories that have shaped the epistemology of the Colonizer and consequently the Colonized. Ashrawi's technique depends on subverting these stories and rephrasing them so as to reflect the truth of her own culture. She keeps the infrastructure of the motifs revisited but changes their connotations. In other words, the 'signifier' has yielded a different 'signified'.

Elmusa, on the other side, probes the self and gives it voice through the poetic 'I'. It is not the 'Voltairean I' where the poet stands outside and judges. It is rather the romantic 'I' that is deeply immersed in what it expresses. Elmusa's point of departure is the self which is engaged in an ongoing dialogue with the father. Salma Khadra Jayyusi notes that it was Saadi Yusuf who "portrayed the small everyday experiences of ordinary human beings who live and toil and suffer from the evil assailing their world . . ."[22] Elmusa follows the steps of his predecessor in a different way and engages in a dialogue that is heavily personal and links strongly to the communal at the same time. From within the English language, he highlights the margin: the indigenous and the authentic. To achieve this, he employs various techniques ranging from recalling history—personal and public—to inserting Koranic references. The feeling of alienation in "A Little Piece of Sky" as opposed to the feeling of intimacy and

On the rooftops first appeared snipers;
soon the barrels of their rifles
morphed into bamboo flutes.
From the side streets
a carnival of men and women,
barely dressed,
flowed into the boulevard,
gyrating from hip to toe
to invisible drums.
I followed them, braying with lust,
Like a he-donkey.

Though the image carries all contradictions, it does not foreground them as much as it highlights the absence of logic. The effect of the image is almost that of a festival where all human instincts—including the instinct to kill—are celebrated. The contradictory chaotic ambiance created by this stanza functions as a climax to the different scenes of "Fragments." The poet began with a thesis statement "Gaza is a cage" and the rest of the poem is the clarifying argument. Elmusa managed to prove his statement by invoking the atmosphere of the indigenous and authentic: a detailed description of life in Gaza which is a 'big cage'. The climactic crescendo of the penultimate stanza slows down and reaches a still point in the last stanza where people carry on with their lives "like birds singing/to make themselves visible/in the cage." In other words, Elmusa is re-questioning the whole issue of freedom from an indigenous point of view. Elmusa probes in his poems untrodden areas of sadness. Far from being a propagandist, the poet still clings firmly to his roots. He conveys his attachment by centering his culture that has always been marginalized and this is where his power lies.

Conclusion

Ashrawi's technique depends on giving voice to the 'other,' a child or an Israeli soldier or even a mother who transformed herself into an apparition. She foregrounds the political from within the 'other' hegemonic culture. The 'other' is whatever is not the 'self'. "One cannot really see one's own exterior and comprehend it," Bakhtin notes, "and no mirrors of photographs will help." In fact, he

poet draws an image filled with the voices of the muezzins.

A moment of epiphany takes place by means of paradox. The poet realizes that all attempts are futile: "The dawn lasts all the night/for the false rooster./For the sleepless man/the dawn lasts/all the false night." The binary oppositions on which the image is based serve to deepen the sense of futility and illusion. Moreover, the image of the false rooster is common in the Arabic culture and has its own connotations of destroyed hopes.

Having realized that all dreams of liberation are shattered, the poet embarks on conveying the sense of absurd, which underlies and dominates the whole situation. He does this by drawing a highly ironic image:

> The ash-colored donkey
> was pregnant and flaunting it—
> belly full, hanging low
> like the night's moon.
> She stepped into the road,
> slowly, deliberately,
> then balked. Turned
> her head this way and that.
> All the honking fell on deaf ears.

So pathetic and condensed, this image shows the absurdity of gates and checkpoints. The donkey is so humanized to the extent that it works as a foil for the poet's attitude and perception. The stanza ends with a subtle ironic and satiric tone: "I watched from my stopped car/this mock checkpoint/this street theatre."

In the prose part that follows, the poet shows the foolishness of the gatekeepers who used to inspect the load of Jeha's donkey every time he crossed the borders and never realized that he smuggles donkeys. Jeha is a well-known pathetic character in the Arabic folklore and he usually stands for utter naiveté and spontaneity along with unintentional wisdom. Employing the character of Jeha helps the poet to overdetermine the usual foolishness of gatekeepers. The donkey scene, either as the poet watched it or in relation to Jeha, crystallizes the crux of the matter: utter chaos and sharp contradictions. Thus, the stanza which follows draws a fantasia, a dream-like world, that has no logic either in appearance ("they had no legs, only shoes") or in behaviour:

"man who lived for many years in Norway/—where people cage in their emotions—" is disillusioned when the people of Gaza "unleashed their eyes" on him; he stumbled and fell. The journey out is as suffocating as the journey in.

Having highlighted the 'cage' as metaphor, Elmusa centralizes another motif: 'the gate' or rather 'crossing the gate' which amounts to becoming "a rite of passage." Jeha used to cross the borders every day as the poet has crossed the gate at "Eretz checkpoint." The charade of freedom flashes and the self glimpses a shadow of liberation from the 'cage' when

> After a few weeks
> The spirit corrugated
> Like the rooftops in the refugee camps.
> My feet walked backward,
> Like the feet of the shoeless children.

The image in this stanza derives its significance from the feeling of futility it conveys. It is a "torpid peace" that consolidated the 'cage'. Gaza is almost another 'refugee camp' and all dreams of freedom are shattered. In this particular verse section of "Fragments" the poet creates what is called a 'spot syndrome' of Arabia, all the elements of the image are taken from the indigenous Arab culture:

> At dawn
> The muezzins' megaphones
> clash, overlap,
> each spurred
> to call us, louder,
> for prayer,
> to amplify to the Almighty
> our impotence.

It is the feeling of utter helplessness that does not leave a room except for a spiritual communication with God. However, this might be the only possible means for the self to journey out without being hindered by cages or gates. It is the same means that the wise father of "In Balance" employs to attain his spiritual equilibrium; he does not like the city because he likes "to look undistracted/at the sky, to see the face of God." The father employs the sense of sight whereas the

I heard them.

Very short and intense, this poem works as a sequel to the previous poem. The voice of the father in "In Balance" carries the wisdom and experience of earth, however, it is filled with tears "unseen;" they are deeply rooted tears that can be "heard". The auditory sense is thus given priority above the visual in the two poems, which increases the charismatic power of the father/earth. Even if there are ruptures with the visual, i.e., the physical existence in the land, the auditory invokes the indigenous and endows it with continuity: "For thirty years/I heard them." The father's voice whether in "In Balance" or in "I heard the drops" is pregnant with melancholy and carries a divine spontaneity that replaces the effort of concentration. It is the voice of—in Wordsworth's words—" the still, sad music of humanity/Nor harsh nor grating, though of ample power/To chasten and subdue."[18]

In "Moons and Donkeys: Fragments from the Gaza Strip",[19] Elmusa explores the predicament of the self when facing reality using hybrid genres (see appendix). "Fragments" oscillates between prose and verse. The prosaic parts—a story usually—represent the external world whereas the verse parts represent the inner world of the self. Therefore, the movement of "Fragments" is the movement of the self. It reaches out to the world and then coils back. However, all the centripetal and centrifugal journeys of the self turn out to be no more than an illusion and Gaza is only a bigger cage:

> Gaza is a cage,
> Barb-wired on the inland sides,
> the sea mostly—off limits.
> No mountains, no valleys,
> The place is flat.
> Forget about movies, books and bars.
> The war is like over, the price paid,
> and will be further paid.
> A torpid peace is settling in.
> What were the prophets smitten by?

The sterility of the place suffocates the self that seeks freedom. The true essence of life, which is the inner feeling of freedom, is completely lacking and any attempt at obtaining it is useless. Even the

Father, the grapevine in Uncle's garden
Speaks no grapes.
She must be in mourning
Over his death, he planted her.
Father, why don't you like the city?
I like to look undistracted
At the sky, to see the face of God.

The technique and nature of the questions are reminiscent of Sura Al Kahf (The Cave) in the Koran where Moses kept asking al-Khidr about things he could not understand and believed them to be harmful:

> Said he, 'Did I not say that thou couldst never bear with me patiently.' He said, 'Do not take me to task that I forget, neither constrain me to do a thing too difficult.'[16]

Because Moses broke all the rules, al-Khidr had to leave him. In this poem, however, there is a strong father-son bond that does not allow any possibility of separation. If we take into consideration the identification of the father with 'earth', then we might reach the simplistic conclusion that the son is strongly attached to his land. However, of much more importance is to see the strong father-son bond in light of the poetic father's domination. The poem then becomes a celebration of the indigenous and a resistance to a certain cultural hegemonic code chosen by Hussein in the previous poem. The father's voice is authentic and true like earth whereas Hussein's tune is false and superficial.

"But I heard the drops"[17] is a complete image that—paradoxically—turns the visual into abstract:

My father had a reservoir
of tears.
They trickled down
unseen.
But I heard the drops
drip
from his voice
like drops from a loosened tap.
For thirty years

of Hussein indicates his complete separation from his previous personal history. Hussein is now totally immersed in a different (hegemonic?) culture. It is the culture of the 'Safeway'—a 'global' Western supermarket chain that the poet manages to marginalize by centering Hussein's history in the first two stanzas. The last little detail of the tuna fish can is a sign of culinary alienation, which is probably felt strongly by the poet. The care with which Hussein carries the tuna fish can and the tune he is humming indicate his perfect peacefulness, which stands in complete opposition to the socio-political situation centered in the poem. The implicit tone of condemning or rather pitying Hussein for his shocking forgetfulness implies the poet's clinging to his historical and cultural background. It is highly ironic that Hussein lost the land and now he believes that he is "holding a little piece of sky;" we can venture to say that there is some hidden sarcasm in the whole portrait.

"In Balance"[15] introduces the opposite situation of "A Little Piece of Sky". The father figure dominates the poem to bring up the significance of experience. In the past he stood for patriarchal authority: "I was powerless against you then—/you noticed only my violations." Having entered the world of adulthood, the son is capable of acknowledging and even appreciating the experience of the father. In the first stanza the poet marvels "at how the sun baked your face/black, simple, tenacious,/and how from the good earth,/the earth you made good,/your heart grew tender/as the hands rough." The point to be noticed here is that through the use of "good" once as adjective and then as complement, the father is almost identified as earth.

The simple paradox with which the first stanza ends "your heart grew tender/as the hands rough" is carried further in the second stanza on the level of meaning, only to generate a subtle irony. The overlapping of voices together with the question and answer structure immediately negate the title—"In Balance"—and what the poet has stated at the outset of the poem: "Now we stand in balance/in the brass pans of the scale." The questions asked by the son to whom the father responds magnify the son's inexperience and false assumptions:

> Father, this apricot tree so lush,
> Climbing madly toward the sky,
> Bears no apricots.
> *She must be infatuated with herself.*

Sharif Elmusa
From the Margin to the Centre

Whereas Ashrawi focused on the individual as engaged in the struggle, defying and resisting, Sharif Elmusa focuses on other sides of the individual's life. The tone of Elmusa's poetry is, generally speaking, meditative and melancholic. In "A Little Piece of Sky",[14] he dwells upon the recently spread social illnesses in the Arab region. It is a well-known fact that the 'oil countries' attract the best young skillful Arabs to develop a capitalist economy completely insensitive to the wounds of the rest of the region. Such a complicated social phenomenon is what the poet presents through the story of Hussein. The first stanza—12 lines—is devoted to describing the character of Hussein who "breathed in history, grammar, math/as easily as the dust of the camp." The last two lines of the stanza come as an abrupt tragic finale "later on flew his skill to an oil country/where he made good as a contractor."

In the second stanza—8 lines—Elmusa justifies this tragic ending:

> His father had been killed the spring he was born
> In a familiar way that made us refugees
> And tossed us on the moral map of the world.
> His mother was a woman of meager means,

The whole stanza comes out as a stark understatement. The father was killed in 1948, the mother is illiterate, and "so it was:/poverty wagged him everyday." This situation is highly common to Palestinians, i.e., it does not fall under the particular. The poet's concern is with the specific circumstances of Hussein's life and temperament, which explains the length of the first stanza. The last stanza is the shortest:

> One afternoon
> I met him walking home from the store
> Holding, with his thumb and forefinger,
> Tuna fish can, humming a tune
> About holding a little piece of sky.

The poem ends, as it began, with the daily banal. The last view

This stanza comes as an answer to the query of the four-year old child in the previous poem. The deeply rooted defiance and pride of Palestinians trigger the fear and anger of Israelis which echoes the biblical story of David and Goliath. David went to confront Goliath armed with "five smooth stones" and a strong belief in God. Whereas Goliath was highly arrogant and pompous, the Israeli soldier is highly conscious of his fear. The skill of Ashrawi as a poet is at its peak in this particular poem, I believe. She manages to dismantle the stereotype of the Israeli soldier to portray him as a human being burdened with fear, terror, memory, and military orders: "I catch/myself, at times, glimpsing/glimpsing the child I/was in one of them." The psychological defeatism of the soldier contrasts starkly with his self-defensive brutality on one side and with the defiant stance of the children whose "stares bounce off stone,/walls and amateur barricades," on the other side. The whole dramatic situation of the poem is reminiscent of David's words to Goliath in their climactic confrontation. Therefore, the biblical finale becomes the 'unsaid' finale of the poem:

> Thou comest to me with a sword, and with a spear, and with a shield: but I come to thee in the name of the Lord of hosts, the God of the armies of Israel, whom thou hast defied. (The Old Testament, 1 Samuel, XVII: 45)

The strength of the kids' eyes penetrates the soldier's soul and he withdrew more into himself. Gradually, his introverted stance increases to reach the climax in the final part of the poem "turning/over in sleep clutching my/cocoon of army issue blankets,/and hope for a different posting/in the morning". Highly ironic is that sleep which is a means of escape and another form of death. On one level this action signifies an intensified degree of defeatism. On another level, if we assume the presence of Ashrawi's voice behind the scene, it could be that she obliterated the presence of the soldier poetically. In other words, she tormented him through self-confrontation and then put him to sleep. What matters here is that Ashrawi gave voice to a particular soldier who confessed "it was not an act/of will that brought me/here."

daily sufferings and struggle of the Palestinian people. The only thing she could not understand is the "look in/his eyes". In other words, she could not interpret the brutality of the soldier. Ashrawi has thus disrupted the romantic to highlight the acute pain lived by adults and children alike.

The subtle irony of the poem intensifies the pain. The title is "From the Diary of an Almost Four-Year-Old"—can a child of four year old keep a diary? And if yes, should such a deadly experience be the content?

> I hear a nine-month-old
> has also lost an eye,
> I wonder if my soldier
> shot her too—a soldier
> looking for little girls who
> look him in the eye—
> I'm old enough, almost four,
> I've seen enough of life,
> But she's just a baby
> Who didn't know any better.

The last stanza shows how children are forced to grow up abruptly, painfully and brutally. With this highly ironic finale the poem stands in a shocking opposition to Wordsworth's "We are Seven".

Having given voice to the child, Ashrawi gives voice equally to an Israeli soldier in the West Bank. "Night Patrol"[12] is a dramatic monologue where the soldier reveals his human misery and fear only to deconstruct the myth of victory and defeat, in other words, victory is a veiled defeat.[13] *Atfal al hijara* (The children of stones) get more defiant and the soldier gets more self-defensive:

> It's not the sudden hail
> of stones, nor the mocking of
> their jeers, but this deliberate
> quiet in their eyes that
> threatens to wrap itself
> around my well-armed uniformed
> presence and drag me into
> depths of confrontation I
> never dared to probe.

four-year-old child who lost her eye in March 1988 when an Israeli soldier hit her with a rubber bullet. In "From the Diary of an Almost Four-Year-Old"[10] the poet manages to render not only the child's painful experience with her naive child-like perspective, but also adds an element of structural irony, where the reader recognizes the innocence of the victim:

> Tomorrow, the bandages
> will come off. I wonder
> will I see half an orange,
> half an apple, half my
> mother's face
> with my one remaining eye?

Then the poem moves on in the form of a dramatic monologue. Though the voice of the child is heard clearly reciting the story: "I did not see the bullet/but felt its pain/exploding in my head," the voice of the poet interferes. Speaking of the soldier who shot her, she says

> If I can see him so clearly
> with my eyes closed,
> it could be that inside our heads
> we each have one spare set
> of eyes
> to make up for the ones we lose

The Romantic concept of the visionary or the mind's eye as advanced and heavily used by the Romantics is not in congruity with the flow of the child's monologue and thus it is Ashrawi's voice, which signals her presence behind the poetic utterance. The structure and language of the poem are reminiscent of Wordsworth's ballad "We are Seven"[11] where the little girl could not acknowledge death as a fact. Thus, she insists 'we are seven' though she lost a brother. Wordsworth managed in "We are Seven" to illustrate the intimate relation between children and nature. It is a strong, close relation that makes the girl deal with her brother's death as part of Nature's cycle. Ashrawi uses the same tone of utter innocence, i.e., the child deals with her lost eye as part of the daily process. Whereas the vision of the little girl in "We are Seven" reflects the Romantic beliefs about nature, the vision of Ashrawi's little girl stems from, and reflects, the

holiness, her own womb is foregrounded and thus her association with her progeny. Before her final metamorphosis, she "shed what little remained" as if she lost the desire to live. It is not that she died, she "calmly/transformed herself into a night vision". The fact that she did everything calmly means that her actions are pre-meditated and self-willed. Here the "womb" invariably suggests semantically and rhythmically the "tomb".

The level of pain rises gradually in each stanza till the climax comes with the metamorphosis and thus the son's death becomes an anti-climax. It should be noted that the metamorphosis of both mothers is of a special nature. They did not simply die or disappear. They transformed themselves into a vision and an apparition. In other words, they got rid of their physicality only. Their presence is, thus, felt strongly by the soldiers of the poem and the readers.

Having analyzed the poem one should look at the way Ashrawi revisited the original text of Ovid.[9] The relation between Ashrawi's poem and Ovid's *Metamorphoses* is not intertextual by any means. Ashrawi's characters are realistic and earthy—bereaved mothers—whereas Ovid's characters are drawn mostly from Roman and Greek myth and legend, and their transformation is sometimes of minor importance in the story. The transformation of the bereaved mothers, on the other hand, forms the climax and finale of Ashrawi's "Metamorphoses". Thus, Ashrawi has simply kept the form along with the title and discarded or rather subverted the content by turning the myth into reality lived by common people. Ashrawi rewrites the metamorphoses of her own people from the point of view of an Arab woman living the daily harsh life in Palestine.

The narrative gains its specificity from the names: Yasser and Raja; time: day and night; place: Martyr's Wall and square. Such high pitch of realistic specificity sets the difference between Ashrawi's poem and that of Ovid in a more stark way. Nonetheless, the specific is not divorced from the general. The name "Yasser" triggers off "Yasser Arafat" as a symbol of the official Palestinian authority, whereas "Raja" means hope in Arabic. The fact that both personae died is significant. The poem's date is 10 June 1989. The Intifada began in December 1987 and thus the experience of losing a son was common to many mothers. Dealing with the particular has emphasized and given credibility to the general, which is ultimately unspoken in the poem. In other words, the particular implies the collective.

From mothers to children, Ashrawi adopts the persona of a

> from her garden—while bewildered soldiers
> driving by, returning from their night shift, wondered
> at the mist-clad apparition vaguely
> reminiscent of a statue somewhere.

Images are superimposed on each other until one whole visual supernatural image is formed. The supernatural element here requires the willing suspension of disbelief. Put differently, the reader should not ask about the logic of what happened in order to understand the core of the image. After all, the poem is called "Metamorphosis." Of worthiness is the fact that the mother completely identifies with her son until the reader and the soldiers are forced to ask "whose apparition is there? The mother's or the son's?" The language of the poem itself confuses the two identities deliberately.

That was "the Day Yasser was shot" whereas "the Night Raja was shot the lights/went out; his mother lit a lamp muttering/in anger at her superstitious fear/of omens"; and the fear proved to be right. It is a deeply rooted cultural concept that mothers' hearts predict what will usually happen to their sons. Thus, it is understood why such a detail takes two lines out of nine. In fact, it is a detail that says too much in a small space. Again the mother identifies with her son in a slightly different way from that of Yasser's mother:

> . . . A hastily painted name on the Martyr's
> Wall, next day, unraveled his substance before
> her very eyes, and she reached out and touched his absence.

No screams, no tears, as if all is expected and accepted. The extreme spontaneity of the mothers' reactions shows to what extent death has become a daily experience. The image that ends the poem is highly elaborate and multi-faceted:

> Carved out, hollowed/hallowed in her dark-filled womb
> she turned and shed what little remained and calmly
> transformed herself into a night vision.

Playing on the vowels in 'hollowed' and 'hallowed' shows how far Ashrawi employs the understatements skillfully. If the mother is 'hollowed' her own womb is projected instantly to the reader. If she is 'hallowed' then she becomes holy. Whether she is seeking shelter or

> anti-colonial movements and individuals often drew upon Western ideas and vocabularies to challenge colonial rule. Indeed they often hybridised what they borrowed by juxtaposing it with indigenous ideas, reading it through their own interpretative lens, and even using it to assert cultural alterity or insist on an unbridgeable difference between Coloniser and Colonised.[7]

Generally speaking, this is how Ashrawi and Elmusa used the English language as a means of communication, as the detailed analysis of their poems will show. The analysis is based on the assumption that writing the particular supports the collective and endows it with more credibility and human substance. Thus, I intend to examine both poets' attitude to the individual, how they draw their personal geography of pain through either revisiting certain Western literary motifs or through foregrounding the indigenous (Arabic) culture.

Hanan Ashrawi
Revisiting and Appropriating

"Metamorphosis"[8] is a narrative poem that provides all the elements needed to construct a story: characters, setting and action. It consists of two nine-line stanzas; each stanza tells a different story yet they are similar. The first stanza tells the story of Yasser's mother, whereas the second one tells the story of Raja's mother. They are bereaved mothers who dealt with the death of their sons defiantly, and it is the nature of this defiance that the poem dramatizes:

> The Day Yasser was shot his mother turned
> to stone; draped with the flag, his makeshift shroud,
> she held her ground at the deserted town
> square . . .

The poem begins with an action—the death of Yasser—that necessitated an immediate reaction. The grammatical structure of the first sentence helps to consolidate the spontaneity of the mother's reaction. She identified with her son to the extent that

> . . . Each chilly dawn she clutched a torch
> of modest flowers—jasmine, daisies, and roses

Thus, to make Said's words come true, i.e., to restore the imprisoned nation to itself, the general is needed as much as the particular.

It is not without apprehension that the reader approaches the literature of a political culture. There is always the fear that this kind of literature might turn out to be of a high enthusiastic tone, romanticizing the struggle and stereotyping the nation. Italo Calvino states two wrong political uses of literature. The first is when literature voices a truth already possessed by politics, then it becomes propagandist. The second is when literature becomes an assortment of human sentiments that politics tends to overlook.[3] Calvino explains that literature can exert an influence on politics when it imposes

> patterns of language, of vision, of imagination, of mental effort, of the correlation of facts, and in short the creation (and by creation I mean selection and organization) of a model of values that is at the same time aesthetic and ethical, essential to any plan of action, especially in political life.[4]

The theoretical framework of this article takes into consideration the latter use of literature as stated by Calvino. The epistemological framework of the poets dealt with relates to and stems from the Palestinian political culture. Hanan Mikhail Ashrawi[5] and Sharif Elmusa[6] —the two poets I intend to present in my article—are not assorting human sentiments or dealing with poetry as the depository of a given truth superintended by politics. They are actually exploring new areas hidden deep in the human psyche. They are re-writing the individual—each in his/her own right.

The problematic that needs to be disentangled in Ashrawi's and Elmusa's works is that they both write in English. Writing in English has always been and still is controversial in postcolonial and cultural studies. Orthodox critics have always claimed that adopting the language of the Coloniser leads to complete subjection of the Colonised. Therefore, what I will analyze is how the two poets employed the English language for the benefit of their own indigenous culture, and how they subverted the 'other' hegemonic culture from 'within'. In this context, I borrow the opinion of Ania Loomba that

Revisiting the West, Centering the East: A Reading of Palestinian Poetry in English

Shereen Abou El Naga

> "To Generalize is to be an Idiot. To Particularize is the Alone Distinction of Merit."
>
> William Blake

The experience of the Palestinian people has always been a tragic one since they are in a constant state of siege. Liberating the Occupied land, consequently, has become and still is the main concern of activists, politicians, novelists and poets. During the long course of struggle that gained—so far—Gaza and Jericho as a 'country', the Palestinian society was disrupted on many levels. The importance of the concerted Palestinian resistance to the Israeli authorities cannot be disregarded or undervalued; after all, it is this resistance that makes history. However, in focusing on the collective the particular was sometimes left out unconsciously. The collective stands for the country cause and the prevalent political discourse whereas the particular stands for the specific suffering of the individual in this political context. Thus, a strong communal memory that has a place for the individual is what society needs to preserve its identity. The reservoir of the stories of the particular/individual generates naturally one of the techniques of cultural resistance. Edward Said describes it as: "the insistence on the right to see the community's history whole, coherently, integrally. Restore the imprisoned nation to itself... ."[1] The rendition of the individual and the particular is not separated, however, from the general and political. Lucian Pye notes:

> political culture is shaped on the one hand by the general historical experience of the society or system and on the other hand by the intensely private and personal experiences of individuals as they become members of first the society and then the polity.[2]

Critical Works

Amerongen, Arthur van. "Een meisje op de Middenweg" (A girl at Midden street). *Islam in een ontzuilde samenleving. Discussies over vrouwenemancipatie, kunst en onderwijs* (Islam in an integrated society. Discussions of women's emancipation, art and education). Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1996.

Arends, Eric. "Ik heb het festival gewonnen omdat ik de beste was" (I won the festival because I was the best). *De Volkskrant*, March 10, 1998.

Blom, Onno. "Het is een begrafenis én een kinderfeestje" (It is a funeral and a children's party). *Trouw*, December 31, 1998.

Bresser, Jean Paul. "Heimweedichter" (Homesick poet). *Elsevier*, October 17, 1998.

Ergun, Ayfer. *Het land in mij* (The country in me). Amsterdam: Arena, 1996.

Keulemans, Chris. "Boabdil gaat naar Amerika" (Boabdil goes to America). *De Volkskrant*, March 5, 1999.

NRC Webpagina's: "Biologisch verschijnsel" (Biological phenomenon) (the web page is a quote from Hafid Bouazza) http://www.nrc.nl/W2/Lab/Profiel/Border/schrijvers3.html.

Pleij, Sander. "De openbaring, Mustafa Stitou, dichter/mijn gedichten" (The revelation, Mustafa Stitou, poet/my poems). *De Groene Amsterdammer*, September 16, 1998.

_________ and Mirjam Vermeer. "Hafid Bouazza: De abele spelen, die vind ik prachtig" (Hafid Bouazza: I think the *Abele* are great Medieval Dutch moral plays). *De Groene Amsterdammer*, May 1, 1996.

Ploeg, F. van der, "Literature from the Low Countries" (speech, 28 March 1999), http://www.minocw.nl/toespr99/t990328.htm.

Ramdas, Anil. "Sloebers en jongleurs" (Beggars and jugglers). *Petra* Koeman, Liane van der Linden, Dorien van Namen and Els van der Plas, *Het land dat in mij woont* (The country living within me). Rotterdam: Museum voor Volkenkunde, 1995. (exhibition catalogue).

Report of the Jury for the 1996 Geertjan Lubberhuizen Award, http://www.vassalluci.nl/benali_/.htm.

Report of the Jury for the 1997 E. du Perron Award, http://www.nieuwsbank.nl/inp/1997/01/0116019.htm.

Rushdie, Salman. "'Commonwealth Literature' Does Not Exist." *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta, 1991.

Takken, Wilfred. "'Marokkaans smurfje' wint El Hizjra-literatuurprijs" ("'Moroccan Smurf' wins El Hizjra literary prize"). *De Volkskrant*, March 8, 1999.

very big nose. When he gets on stage everybody thinks: 'He has got such a big nose.' And as soon as he starts talking about the nose you can hear them think 'He has seen it too. Of course he has seen it!' (Arends)

Benali, Bouazza, Stitou and their fellow Arab-Dutch culture-makers do not want to be anything but themselves, but they have become the pride of Rick Van der Ploeg, the Minister of Culture, who wants a larger cultural participation by "the young and the coloured." They are migrant writers against their will, unhappily trapped between foreign-ness and Dutch-ness for the sake of the Dutch cultural well-being.

Works Cited

Primary Sources

El Barakat, Aziza and others. *Smurfen en shahada* (Smurfs and shahada). Amsterdam: El Hizjra, 1999. (short stories).

Benali, Abdelkader. *Bruiloft aan zee* (Wedding by the sea). Amsterdam: Vassallucci, 1996; UK: Weidenfeld & Nicolson. (novel).

__________________. *De ongelukkige* (The unfortunate one). Amsterdam: Vassallucci, 1999. (drama).

El-Bezaz, Naima. *De weg naar het noorden* (The way to the north). Amsterdam: Contact, 1996. (novel).

Bouazza, Hafid. *De voeten van Abdullah* (*Abdullah's Feet*, 2000). Amsterdam: Arena, 1996. (short stories).

_____________. *Momo*. Amsterdam: Prometheus, 1998. (novella).

_____________. *Apollien*. Amsterdam: Prometheus, 1998. (drama).

Sahar, Hans. *Hoezo bloedmooi* (What gorgeous beauty). Amsterdam: Arbeiderspers, 1995. (novel).

_________. *Zo veel liefde* (So much love). Amsterdam: Arbeiderspers, 1996. (novel).

Salem, Adel. *Een reis naar het paradijs* (Traveling to paradise). unpublished, 1999. (drama).

Stitou, Mustafa. *Mijn vormen* (My forms). Amsterdam: Vassallucci, 1994. (poetry).

_____________. *Mijn gedichten* (My poems). Amsterdam: Vassallucci, 1998. (poetry).

____________. *O vrijheid!* (Oh freedom), (poem read at the national commemoration of the dead of World War II, May 4, 1999).

put forward by Bouazza to support his 'Dutch-ness' and shared by the three most well-known Moroccan authors in the Netherlands, that is considered an additional non-Dutch characteristic. It is more than ironic that Abdelkader Benali, Hafid Bouazza and Mustafa Stitou have been identified, for their creative use of Dutch, as part of the young generation of foreign Dutch writers. Despite their protests, they are claimed not to be bound to linguistic traditions and thus to be able to discover "unadaptedly the powers of the new language which has gradually become their own" (*Elsevier*, October 17, 1998).

In addition to their linguistic pre-occupations, Benali, Stitou and Bouazza each show a highly eclectic style. This eclecticism is a mark of our post-modern times; it is not specific to them, as other writers exhibit eclecticism too, but in the eclecticism of these particular authors Arabic or Oriental elements are undeniably and frequently present, thus lending themselves to categorisation as "Exotic Reading" (in the words of Bouazza) or "Third World Literature" (in the words of Benali).

But the above qualifications may say more about Dutch society than about the writers and their work. Is the post-modern eclecticism with a touch of exoticism, the corner in which the Dutch like to put their fellow-Dutchmen of non-Dutch origin? Why are they so eagerly considered to be like us, though excitingly different? Or, as cultural critic Chris Keulemans wrote about Benali: "The establishment loves him, as long as he sticks to his exotic role" (Keulemans).

The comments of a Moroccan-Dutch actor are instructive. In 1998, 26-years old stand-up comedian Najib Amhali won the important national cabaret festival prize of the city of Leiden. In an interview in the national paper *De Volkskrant*, Amhali said he was fed up with being portrayed as a *Moroccan* comedian, or as a *Moroccan* author. But at the same time he admits that his theatre programme is indeed about Moroccans in the Netherlands; or more precisely, it is about his father in the Netherlands:

> He died three years ago. That is what I want to talk about. I am ready now. He has had even more problems than I. He did not speak the language; he slept in pigs' sties. I have never experienced that. (Arends)

Amhali feels that people like to see a Moroccan making fun of himself. It breaks the ice. It works similar to a comedian who has a

background was—and is—part of his work, but he refused to be labeled a 'migrant poet'.

In 1998 he published his second collection of poems. Much more than in the first one, his interest in language became clear focusing on the sounds and surprising powers of words. The topics vary from Burger King and shopping lists to New Age and Dutch TV-personalities. He hilariously comments on many small things of life, but also criticises (Moroccan and Dutch) society at large. Stitou is clearly a post-modernist and a metropolitan poet. Despite his claim otherwise, philosophy and abstraction are omnipresent in his work. Two poems are particularly striking: "Zomaarcafé" has been reprinted in *Mijn gedichten*, with an adapted version entitled "Zomaarcafé 98" on the next page. In this new poem Stitou reacts to the earlier discussions. He claims to have composed "Zomaarcafé" primarily for the beauty and originality of the sounds and the combinations of words. He makes it clear that he has felt misunderstood and succeeds in putting things straight by this poetic counter-attack.

In 1999 Stitou was invited to present a poem on the occasion of the annual national commemoration of the dead of World War II on May 4, at Dam Square in Amsterdam. He wrote and read "O vrijheid" (Oh freedom). It seems Stitou need not be too worried anymore about his image in the Dutch cultural and literary scenes. Or need he?

Hybrid Writers' Reflections on their Position

Stitou as well as other Arab-Dutch writers have been particularly concerned about the way their ethnicity overshadows their poetics. Hafid Bouazza has said:

> A French writer is a person writing in French. A foreign writer is a person writing in Foreign. A Dutch writer is a person writing in Dutch. . . . I refer those people who claim that I write in an Arabic kind of Dutch, to the movement of the 'Tachtigers' ('the people of the eighties', a Dutch literary movement in the 1880s known for its baroque use of language). I am clearly part of the Dutch linguistic tradition. . . . I am so fed up with all the nagging about identities. (NRC)

But it is precisely the elaborate mastery of the Dutch language,

young boy, son of an older, narrow-minded couple living in a boring village somewhere in the Netherlands. He lives in a fantasy world, as strange as it can be scary and evil. The story is told by the spirits ruling his life and that of his environment.

In *Momo* he writes: "We distort words to define the hardly definable" (23-24). At times he also discusses the limits of expression:

> I resent that I am not able to bring to life Apollien [the woman protagonist in the story]—who shines through my senses, through my existence if you like—by my linguistic mastery. I have never been able to seize her. ("Apollien," *De voeten van Abdullah*, 123)

Mustafa Stitou

Along with Bouazza, poet Mustafa Stitou is also largely preoccupied with language. Stitou was born in Tetouan in 1974, and came to the Netherlands as a child. He studied Philosophy at the University of Amsterdam at one point, but as he says: "Now I am in catering/Does that sound vague?/Once I studied Phi-lo-so-phy" ("Nu zit ik in de catering," *Mijn gedichten*, 45). He does not consider himself a philosophical poet; he is inspired by different sources. His most influential source is a collection of articles published in local papers and magazines (*De Groene Amsterdammer*, September 16, 1998). He has his "archive of sentences," collected from these newspapers with items such as the announcement, "The courses are offered with the help of slides and living butterfly material". He has used this local announcement in his poem "Siroop" (Syrup), which he has given the set-up of a recipe (*Mijn gedichten*, 10). Stitou is convinced that language cannot describe reality and that imparting meaning is based on imagination.

In 1994 Stitou published his first collection of poems, entitled *Mijn vormen* (My forms). His work was broadly interpreted as a search for a hybrid equilibrium between his Moroccan/Islamic heritage and contemporary Dutch society. The poem often quoted to support this view is "Zomaarcafé". A first-person narrator describes his life in Amsterdam, enjoying sitting on a café pavement and drinking beer, saying with each sip, out of habit, "Bismillah". Stitou became very irritated with the interpretations of his work, as primarily and typically that of a Moroccan migrant. Of course his Moroccan

> Bouazza writes about the confrontations between persons of different ethnic backgrounds, but he does this in such a surprising way, breaking stereotypes, that he should be recognised for this reason. The merit of *De voeten van Abdullah* is most of all the impulse it has given to the Dutch art of story-telling and to the Dutch literary language. Bouazza, of Moroccan descent, succeeds in incorporating the themes and style of Arabic literature into Dutch literature. His vocabulary has an exotic feeling and is taken from an archaic Dutch. . . . In addition to his personal touch of very individual but well-chosen words, Bouazza distinguishes himself by his sense of irony and the grotesque, and by his moderating mockery which creates a distance into at least two directions—towards the Netherlands and the country of origin. . . . The book is one of the most pleasant surprises of 1996, even if it were only because of the fact that an author of Moroccan origin has set himself free, in one strike, of the burden of being a 'foreign writer', but has at the same time kept the subjects and points of view formed by commuting between two cultures. (Report of the Jury, 1997)

Bouazza's theatre play *Apollien* was written in 1998, commissioned by the organisers of the festival "The Hague 750 Years" and staged by Theater 090 during the city's festive anniversary. It is based on the story "Apollien" in *De voeten van Abdullah*. Apollien is the personification of the image of Western woman that the Moroccan first-person narrator makes. He has seen their pictures in *Playboy* when he was still in Morocco. "But," Bouazza explains, "when he came to Amsterdam, this blond woman with breasts and buttocks turned out to have a soul, and a character which was much stronger than his" (*De Groene Amsterdammer*, May 1, 1996). The play is about Occidentalism, about the exaggerated romantic views of Moroccans and Moroccan migrants of the Western world. Bouazza questions many clichés about Moroccan migrants in the Netherlands, such as the one of their longing for Dutch women, and confirms just as many, as when he ridicules the limited Moroccan-Dutch slang.

In 1998 Hafid Bouazza published *Momo*, a novella about a

> Hafid Bouazza plays with Dutch words, and this suddenly makes them appear novel to us again. . . . He also coins new Dutch words . . . "Mama", the little boy Momo asks his mother, "what do you call the sound you make when you bite an apple?" The boy notes with some satisfaction that the question catches his mother completely off balance. Later, as he eats an apple on the bus during a school excursion, the word suddenly occurs to him, all by itself: *gratsjpende*! (Ploeg)

In 1996 Bouazza published *De voeten van Abdullah* (*Abdullah's Feet*). The short stories in this book are a collection of bizarre absurdities, most of them take place in an unidentified, sultry Moroccan village. The novel is written in Dutch but with Arabic words and interjections in italics providing a hybrid touch. In the story from which the title of the collection was taken, only a pair of feet returns from a Holy War; the feet are just as warmly welcomed back home as any returned soldier would have been. In "Satanseieren" (Satan's eggs) a law is promulgated prohibiting the use of eggplant and cucumbers by the women of Morocco. One grocer manages to hide specimens of the forbidden vegetables and is glad to be able to be of service to the women of his village who visit his shop to enjoy them secretly. The book focuses on the social and moral guidelines set out by tradition, religion and politics, but just as much on sex and other inventive ways in which people manage to create room for their own lives. Bouazza has said that the stories have been a way for him to get even with certain practices of "Islam". He portrays an Islamic society largely permeated with superstition and strange morals. To the question whether he is not afraid of the reactions of the Moroccan community in the Netherlands, he replies in the negative: "It would be stupid if I would be held responsible for my imagination" (Pleij and Vermeer).

De voeten van Abdullah was nominated for the cultural prize of NPS (a Dutch cultural TV-channel), the Groene Waterman prize of Flanders, the contemporary writers prize of ECI (a popular company selling books by mail) and the 1997 debut prize. It won the 1996 E. Du Perron prize, annually given by the city of Tilburg and the Tilburg Catholic University. The Jury awarded Bouazza's book based on "considerations of form rather than content," and cited the following:

In a speech at the opening of the Dutch stand at the London International Book Fair on March 28, 1999, Dutch Minister of Culture Rick van der Ploeg showed himself impressed by Benali's work and proud of the upcoming English translation of *Bruiloft aan zee*. He presented the contributions of Benali and some of his colleagues to Dutch literature against the background of their being members of minority groups in the Netherlands: "The literature of our cultural minorities often reveals how difficult it is to fit yourself into a new culture" (Ploeg).

Hafid Bouazza

Hafid Bouazza was born in Oujda in 1970 and came to the Netherlands as a child. He went to study Arabic Language and Culture at the University of Amsterdam, to be able to read *The One Thousand and One Nights* in the original language. "That is the style in which I want to write," he said in an interview in *De Groene Amsterdammer* (May 1, 1996). He went on to say: "I am not so much interested in the content, but rather in the way in which it is told." After his studies he worked as a teacher and a translator of Arabic texts. He has been active on behlaf of Al-Farabi, an Amsterdam-based foundation promoting Arabic culture. He writes novels, novellas, dramatic plays and essays; he has published books and many articles in the Dutch press. In addition to writing, he composes and has created music for various film and dance productions. He is a fan of Salman Rushdie—like Benali—and an intensive user of the 37-volumes *Woordenboek der Nederlandse Taal* (the standard dictionary of Dutch language). His use of words, although sometimes far-fetched or clichéd, is generally impressively creative and wide-ranging. He constructs convincing and funny new words whose meanings are immediately grasped in the context, despite the fact that the reader will surely never have read or heard them as such before. They vary from invented onomatopoeia (*lispelslispel*, lisper-whisper) and compounds (*dartelbil*, frisky-buttock), to repetitions (I knock-knock-knocked) and sheer fantasy. Rick van der Ploeg, Dutch Minister of Culture, explained Bouazza's impulse for neologism in the London International Book Fair by saying:

> Many authors who were born elsewhere become fascinated by the language they must make their own.

508th anniversary of the transfer of Granada to the rulers of Spain on January 1, 1999. The events take place in Granada during the last few hours before King Boabdil will have to make room for Queen Isabella. Left alone in his palace, Boabdil decides to perform one act of bravery and to try to save himself and his realm. On his way to the Catholic camp he bumps into the troubadour Ali, whom he gives his own name and dress, as to provide himself with an undercover identity. Admitted to Isabella's tent, he becomes impressed by her beauty and power. He falls in love with her—a love he was not capable of giving to his wife Moraima. And he lets Isabella take over the course of events, as readily as he had had his mother Aisja rule his life before. In the Moorish castle, Isabella finally receives power from Ali, whom she renames Columbus and broadmindedly commissions to become a hero for Spain. The story ends in a total change of identities and positions of all characters. Initially, Boabdil (played by Sabri Saad El Hamus) could not choose between power—represented by Aisja—and love—requested by Moraima. At the end he was defeated and deceived by the love and the power of Isabella. Benali loosely based *De ongelukkige* on the novel with the same name by the famous Dutch author Louis Couperus (1863-1923), which appeared in 1915. This grafting of Arab-Dutch literature unto Dutch works having the status of modern classics points to a desire of appropriation and dialogue with the canon.

Like *Bruiloft aan zee*, Benali has stuffed *De ongelukkige* with surprising associations and confrontations of time and space. Boabdil listens to the radio and Isabella preaches about the—often considered very Dutch—virtue of being right on time. He has mixed all kinds of thoughts, digressions and styles. *De ongelukkige* has been described as showing similarities to *Don Quichote*, the works of Salman Rushdie, the Quran, *The One Thousand and One Nights*, *Hamlet* and *Richard II*. But, says Benali:

> I am not playing games, it is no mannerism. This is my view of the world. It is eclectic like hell. I don't want one culture nor the other. I have relations with both but create my own position between the two worlds. I take what I want. In addition, I think in images, in metaphors. One association follows the other. It is drama. It is farce. . . . A funeral and a children's party. . . . Everything is in it. I will not settle for less. (*Trouw*, December 31, 1998)

takes him back to Touarirt, where Rebekka finally conducts the marriage ceremony herself. She takes Mosa into the sea and—making sure that the expected blood will flow—emasculates him.

The Jury for the Geert Jan Lubberhuizen prize calls the story "deceitfully simple". It further characterises the book as "innovative", "bold", of great "vitality" and "laconically bringing together two extremes, the world of the North-African countryside and that of the Northern European urban landscape." Benali tells his story, the jury announced, by means of rumour and he understands the art of chattering and gossiping. He likes hoodwinking. At the end of the book the narrator says: "There remains something which is much more beautiful than a miracle, and that is gossip, and the most beautiful is a secret disguised as gossip" (*Bruiloft aan zee* 131). The Jury appreciates that "he succeeds in presenting contemporary tragedy as amusing backbiting." They have taken into consideration

> that *Bruiloft aan zee* introduces, in an original manner, various aspects of Islamic culture into the Dutch language area. . . . His novel makes us familiar with a number of issues that are of essential meaning to Dutchmen with a southern, Islamic background: purity and impurity, ritual greeting, an almost ineradicable sense of honour, the role of the unyielding *pater familias*, the fracture between two places of origin, the poverty as well as the rugged poetry of the homeland, the traditions which are steadily crumbling away, there as well. And at the same time he mocks them. . . . It is precisely his unscrupulous derision that offers insight into much of the world, the dilemma and the rebellion of his generation. *Bruiloft aan zee* sketches, between the lines, a relatively dramatic break between former times and now, a rupture between father and son, between the cultures of the mother and the daughter. It does this with much compassion and humour, without the least sentimentality. It is a remarkable achievement by an author of whom much more can be expected. (Report of the Jury, 1996)

Benali's second work contains his theatre play *De ongelukkige* (The unfortunate one, 1999). It was commissioned by the theatre troupe De Toneelschuur in Haarlem and staged on the day of the

the 1996 Geert Jan Lubberhuizen prize for debut novels. It was also short-listed for the prestigious Libris literary award in 1997. So far, the book's translation rights have been sold to English, German, Greek, Italian, Spanish, French, Danish, Israeli and US publishers.

As for 2000 El Hizjra Literary Awards, they were presented on March 4 just before this article went to press, and thus it was too late for discussion.

Abdelkader Benali

Abdelkader Benali (born in 1975, Ighazzazen, Morocco) came to Rotterdam in 1979. He is presently a student studying History at Leiden University. His first year was fully paid by the University, as a result of the fact that he won the University's writing contest for students in their last year of pre-university education with his essay "Vernieuwing als traditie" (Innovation as a tradition, 1995). He publishes a bi-seminal column in the *Algemeen Dagblad*, a national, Rotterdam-based daily. He also has a column in the Leiden University magazine *Mare*. He is a regular contributor to other Dutch press, such as the weekly *De Groene Amsterdammer* and the daily *De Volkskrant*.

In *Bruiloft aan zee* (published in 1996) 20-year old Lamarat Minar travels with his family from Moon City—clearly in the Netherlands—to the Moroccan Rif region where he was born. In the almost deserted village of Touarirt, located by the sea, his sister Rebekka will be married to her relative Mosa. At the wedding Lamarat discovers that Mosa has left. He is instructed by his father to go and find him. The all-knowing taxi driver Chalid brings him to the city of Meliliaar. The story line is mainly a peg for the total contents: Lamarat, the protagonist and spokesman for Benali, finds many topics for discussion, such as the popularity of plastic garden furniture, the most successful technique to catch flies and the virtues of playing Ludo. Benali always returns to the original story line just before losing the reader in long and re-occurring side-stories and largely independent observations—a procedure he links with the extensive Berber oral tradition he grew up in. The book is a mixture of a migrant narrative, Moroccan and Moroccan-Dutch local color, Western European urban anthropology and a study of human behaviour and relations, restlessly told in an ironic, and sometimes seriously sarcastic tone. At the end Lamarat finds his relative, the bridegroom, in Meliliaar, drunk and in his favourite brothel Lolita. He

Arab-Dutch writing, but clearly the institutional support for such writing and its presentation as a media event helped. Also a new generation of such migrants born in the Netherlands and educated in Dutch has come up. They are more equipped linguistically and culturally to manoeuver their way in the new step.

One of the 1999 El Hizjra literary prizes went to Aziza El Barakat, a student of Political Science and Arabic at Utrecht University. The awarded short story is about how she was forced into a Smurf (blue skinned dwarf) suit for the annual carnival celebration at her primary school in the Netherlands: "As a Moroccan Smurf I prayed to Allah to be saved, but He did not come: it was a Catholic school" (Takken). In an interview El Barakat says that she deliberately presented a "catchy" story about the problems of integration, since she felt that this would suit the Jury's taste; she adds "I have also written poems about depressions and recovery, but they have no eye for such things" (Takken). She is right that most of the awarded stories are about growing up between two cultures. Khalid Boudou, writer and Editor of the Moroccan literary magazine *At-Tarik*, founded in 1995 in the small town of Tiel and appearing in an edition of 3000 copies, considers his "double identity" an advantage, saying "I combine Dutch sobriety with Mediterranean liveliness and passion and present these with a Berber sense of humour and irony" (Takken)—thus unwittingly he reproduces stereotyped binary oppostion of the two cultures though he seems delighted in this fusion of opposites. Berber poet and Jury member Mohamed Chacha commented that he feels that a whole new culture is emerging, which is "neither Dutch nor Moroccan" (Takken).

In his opening speech at the awards ceremony, H. E. Rick van der Ploeg, the Dutch Minister of Culture, said that the El Hizjra literary awards are a blessing to the image of Moroccan youngsters. He hopes that the recognised writers will contribute to a society in which "there is not only negative talking about Moroccans" (Takken). One positive example was set by the writer Abdelkader Benali—El Hizjra's pride. He participated in the 1999 Jury and was invited to present the awards and the publication in which all winning El Hizjra stories had been collected. Abdelkader Benali was awarded the El Hizjra literary prize in 1994 and in 1995. His qualities have thus been recognised within the migrant and minority circuits, but he has also quickly and convincingly become part of the larger Dutch cultural milieu. His novel *Bruiloft aan zee* (Wedding by the sea) was awarded

sympathetic law firm. In May 1999 he presented a *dhikr*-performance at the Utrecht theatre festival, in which the audience was asked to participate and which aimed at researching the introvert character of the Dutch. In 1993/1994 El Hamus played the father in the film *Aischa*, about a little Moroccan girl who does not want to have anything to do with the second wife of her father. The film was made by director Karim Traïdia. In 1998, Traïdia made *De Poolse Bruid* (The Polish bride); this film was the Dutch submission to the Oscars in 1998, running in the list of best foreign films. It received prizes at festivals in Rotterdam, Cannes and Berlin. Both renowned Dutch artists of Arab descent consider their childhoods in Egypt and Algeria as an important source of their current artistic orientations and successes.

In 1995 a major event, focusing on exile literature and arts in the Netherlands, took place in Rotterdam at the World Museum (then the Museum of Ethnology). The travelling exhibition presented fragments of (translated) literature by migrant authors of different ethnicities living in the Netherlands and invited migrant visual artists living in the Netherlands to create an artwork in reaction to the literary statements. Poet Mustafa Stitou (born in 1974, Morocco) participated in this show with a poem entitled "Zomaarcafé" ("Justacafé"; in Dutch the sound of the invented compound resembles "summer café"). "I am the young Moroccan/with his thoughts in another language," he writes in "Zomaarcafé" (*Mijn vormen*). In the catalogue to the exhibition essayist Anil Ramdas, himself born in Surinam, describes how migrants have become completely stereotyped and argues that artists and writers are the ones to deconstruct the stereotypes and to create more correct and more adequate images.

In addition to Dutch organisations like the Royal Tropical Institute in Amsterdam and the World Museum in Rotterdam, there are several Moroccan initiatives aiming at researching and promoting Moroccan and Arabic culture. El Hizjra (*Al-Hijra*, literally: 'migration') in Amsterdam has a relatively wide audience. It organises cultural and literary festivals and presents annually a number of literary prizes. The awards were started in 1992 to stimulate Moroccan creative writing in the Netherlands. In that year almost all submitted texts were written in Arabic. Seven years later—on 7 March 1999—nine awards were given to young authors all writing in Dutch. In addition, eleven 'recognition-awards' were mentioned. It may be difficult to give a single reason for this blossoming of

protagonist Hussein, a fairly integrated Arab in Amsterdam, travels back to his home country after twelve years of absence. He is thrown back and forth between love and hate of both his countries, in a performance combining emotion—TV with situational comedy as well as sincere political and social comment. The story leads up to a love in Cairo, a sad return to the Netherlands and to Hussein's decision to buy the ticket to Mecca which the Moroccan butcher in his Amsterdam neighbourhood had offered him before his Egyptian holiday and which he had at the time rejected. The play departs from Salem's personal story, and is told in his very individual use of Dutch, ranging from popular and easy-going to formal and heavy.

In 1994/1995 and 1996 respectively, the programmes "Islam in the Western World" and "Moslima!" were organised at the Royal Tropical Institute in Amsterdam. A book was published in 1996 presenting the larger part of the lectures delivered and discussions conducted. From a series of interviews with artists with an Islamic background—or originally from an Islamic country—journalist Arthur van Amerongen concludes that youth is of great importance to each of the interviewees. Islam as such plays no major part in their work, but the memories of the countries of their childhood, or of their holidays and of their parents' stories, do. Moroccan journalist, writer and theatre director Malika Al Houbach was born in 1969. As a child she used to spend two out of twelve months a year in Morocco. Together with her friend Rabia she wrote and played *Ma'rabia*, a theatre play analysing and criticising the life of first generation as well as younger Moroccan women in the Netherlands. "*Ma'rabia* is typically us—not typically Moroccan nor typically Dutch," Al Houbach says (Amerongen 160). She attaches great importance to her Moroccan/Berber culture, but is not happy about the stereotypes of her work and identity in the Dutch press. Interviews she has had were, as she put it, "clearly about my being a foreigner. Everybody has to stay in his corner. In Morocco I am a 'hibbiyya' (a hippie), here I am a foreigner" (Amerongen 161).

In the same series of interviews also two older and more well-known artists gave their views on the links between their work and their cultural backgrounds: Sabri Saad El Hamus (born in 1957, Egypt) and film-maker Karim Traïdia (born in 1949, Algeria). El Hamus is appreciated by the general audience for his part in a well received—both by the critics and by the viewers—TV-series in which he plays a largely integrated Egyptian partner in a small, young and

Against this background it can hardly be a surprise that Moroccans/Arabs also take part in Dutch artistic and intellectual life. During the last five years there has been a 'hype' in the media identifying more and more promising young contributors of non-Dutch descent to the Dutch cultural climate. They have been linked to the cause of the minority communities. Young intellectuals of non-Dutch origin are eagerly considered opinion leaders, representatives of those who have less strong and less educated voices.

Moroccan writers such as Hans Sahar and Naima El-Bezaz have published works that are indeed about the histories and problems of many Moroccans in the Netherlands. Hans Sahar (born in 1975), with a very telling name that signals hyphenated identity, has written two novels. His debut is entitled *Hoezo bloedmooi* (What do you mean by bloody nice?, 1995) and tells the story of an 18-year old Moroccan in the Hague and the dubious ways in which he 'earns' his money. His second book is equally street-wise and entitled *Zo veel liefde* (So much love, 1996). It reflects the problems he has experienced growing up as one of the few non-Dutch children in a Dutch neighbourhood. In a recent exhibition of the Dutch Letterkundig Museum (literature museum), Sahar has been categorised as a writer of the nineties, giving a raw and tarnished image of daily urban life.

Naima El-Bezaz (born in 1974, Meknes, Morocco) has published *De weg naar het noorden* (The way to the north, 1996), for which she was awarded the IBBY (International Board of Books for Young People) Prize for the best debut. Her book recounts a young jobless Moroccan who hopes to find a better life in Europe. At the end of the road he finds himself illegally at his destination—and not happier at all.

Egyptian actor Adel Salem (born in 1966, Cairo) also focuses on life as a migrant. He has played successful performances such as *De Elfstedentocht* (The eleven cities tour, 1995), about an Egyptian participating in the typically Dutch long-distance skating tour on natural ice, and *Op huwelijkse voorwaarden* (On matrimonial conditions, 1996), a humorous and subtle play about an Egyptian leading a luxurious and successful life in Amsterdam by marrying a Dutch woman and becoming her exotic toy. In 1999 Salem played the only part in *Een reis naar het paradijs* (Travelling to paradise), which is the first theatre piece he has written himself. The Egyptian

many-sided complex. They make 'high culture' multicultural, and thus realise the long awaited truer reflection of society. They are claimed to confirm the success of the multicultural society. Their presence makes it clearly organised and manageable, since they are considered to represent 'their' social group, to be a voice for them and for other parts of society. At the same time their artistic work and their participation in the public debate criticises the multicultural society and their own positions in it; they reveal its weaknesses and challenge its politically correct hobby-horses. And for all these achievements they have been cuddled to death, so to speak, which, of course, did never harm them nor the success of their books. Their linguistic originality and quality, their very contemporary style and topics, their mockery and critique are the exact right ingredients for the multicultural discussion of today, adding up to a perfect recipe of relief.

The Cultural and Institutional Framework

There are over 200,000 Moroccans living in the Netherlands (total population of 16 million). Moroccans are by far the largest group of Arabs in the country. (To compare: in 1994 census there were 5,631 Tunisians; apart from Moroccans and Tunisians, no other Arab nationality was mentioned as such; their numbers were added to the 'others' in the statistics). The larger part of the Moroccans in the Netherlands consists of Berbers from the northern Rif region. The first generations came in the sixties and seventies as 'guest workers', all hoping to return after a short period of hard work. But throughout the seventies and eighties Moroccan families were re-united in the Netherlands and today the second and third generations of Moroccan (and, to a lesser extent, other Arab) Dutch participate in many sectors of Dutch society. In politics, for example, Mohammed Rabbae has for many years been a leading member of the Groen Links party in the second chamber of Parliament. And in sports Driss Boussatta—baptised Dries by his fans, a common Dutch first name—has been selected for the Dutch national soccer team. Clearly, these examples present the success story of writers and participants in Dutch social life who have managed to have their voices heard and their presence positively marked. By no means does this success phenomenon diminish the difficulties of migrants in the Netherlands, which specialist studies have amply shown.

Dutch Authors from the Arab World: A Relief to the Multicultural Society

Marlous Willemsen

In the last five years, publishing houses, critics, juries and readers in the Netherlands have tried to formulate, and have eagerly believed in, a literary category of 'Dutch writers of non-Dutch descent.' In 1983 Salman Rushdie criticised the British belief in a single category commonly referred to as 'Commonwealth Literature', in his essay "'Commonwealth Literature' Does Not Exist." Dutch writers from the 'Arab World' (some of whom are ethnically Berber) pleading against the alleged 'Arabness' of their Dutch work, irrelevantly based on the origin of the authors and used as a singular identifying and categorising parameter, are in his good company. In this article, I plan to introduce writing of authors from the Arab world (whatever their ethnicity is) who write in Dutch, and the debates around their writing. For the sake of brevity I shall refer to them as Arab-Dutch writers, even though ethnically they may not consider themselves Arab. I emphasize the media's reaction to their presence, rather than critical and analytical analysis of their texts, to highlight such 'hybrid' writing as a socio-cultural phenomenon. The awards given to, and statements made on, such writers indicate what goes on in the sphere of public culture. The translations of titles and quotations from the Dutch are approximate renderings which I have made for the benefit of the readers who are not familiar with Dutch. Reactions of the authors in question to the ways they have been labelled and perceived in Dutch society is also foregrounded. The process of literary categorization and its relation to claims of multiculturalism is emphasized in order to show how the 'other' is both claimed and distanced, acknowledged as self and 'other' simultaneously. There are plenty of sociological studies pertaining to the phenomenon of settled migrants in the Netherlands. This article does not intend to present them, but to complement them by touching on the literary dimension of the issue of acculturation.

'Dutch writers of non-Dutch descent' relieve Dutch society of a

Antoinette Fouque, 3rd. edition, 1983) 7.

[51] Assia Djebar, *Femmes d'Alger* 151-2.

[52] The reader is directed to an article by Khatibi, "De la critique du langage à la lutte des classes," on page 24 of *Le monde*, Paris, 17 December 1971.

[53] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes* 127.

[54] Winifred Woodhull, *Transfigurations of the Maghreb* 100.

[55] Albert Hourani, *A History of the Arab Peoples* (London: Faber and Faber, 1991) 271.

[56] Belinda Jack, *Francophone Literatures: An Introductory Survey* 177.

[57] Georges Joyaux, "Driss Chraïbi, Mohammed Dib, Kateb Yacine, and Indigenous North African Literature," *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*, Issa Boullata, ed. (Washington D.C.: Three Continents Press, 1980) 121-126.

[58] Mohammed Dib, *Témoignage chrétien*, Paris, 7 February 1958.

[59] Farida Abu-Haidar, "Unmasking Women: The Female Persona in Algerian Fiction,"*African Francophone Writing* 80.

[60] Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française* 66.

[61] H.A. Bouraoui, "Creative Project and Literary Projection in Francophone North Africa," *Critical Perspectives* 134.

[62] H.A. Bouraoui, "Creative Project and Literary Projection in Francophone North Africa" 130.

[63] Jean-Louis Joubert, et. al, *Les littératures francophone depuis 1945* 176. The authors claim that illiteracy in the Maghreb was as high as 85-90% before the 1960s.

[64] Jean Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française* 107.

[65] Views expressed by Abdelkebir Khatibi in interview with *Le monde*. See footnote 52.

[66] Jean Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française* 107.

[67] Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française* 70.

[68] Clarisse Zimra in Assia Djebar, *Women of Algiers in their Apartment* 196.

[69] Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française* 296.

examination mirrors the wider deconstructionist debate on the nature of language itself.

[34] *Les littératures francophone depuis 1945*, Jean-Louis Joubert, Jacques Lecarmé, Eliane Tebone and Bruno Vercier, eds. (Paris: Bordas, 1986), 176, gives a general description of this problem in Algeria in 1950s. Quotes from Albert Memmi's *Portrait du Colonisé* (Paris: Buchet-Chastel/Corrêa, 1957).

[35] Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française* 305.

[36] G.C. Spivak, "Can the Subaltern Speak?" 280

[37] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes* 30.

[38] Clarisse Zimra in Assia Djebar's *Women of Algiers in their Apartment* 197.

[39] Winifred Woodhull, *Transfigurations of the Maghreb* 52.

[40] See Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française* 51. The author demonstrates the passion with which such issues were still being debated in 1988.

[41] Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, in Footnote 40, 378.

[42] A discussion on Mourad Bourboune's views is to found in *Le Nouvel Observateur*, 4 March 1965, in an article entitled "Je ne puis pas garder le silence" 16.

[43] Mikhail Bakhtin is a world-renowned literary critical theorist, whose ideas have greatly influenced twentieth-century thinking about language and meaning. Belinda Jack, *Francophone Literatures: An Introductory Survey*, 18-19, quotes here are from pages 293-4 of Bakhtin's chapter, "Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination*, Michael Holquist, ed., Caryl Emerson, trans. (Austin: University of Texas, 1981).

[44] Mouloud Mammeri discussed these ideas with Abdallah Mazouni in an interview in November 1965. Text of this interview was subsequently published in editions of *Le jour*, Beirut, 27 May and 3 June 1966. See Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française* 207.

[45] Sara Poole, "Commuting the 'Sentences' of Malek Haddad," *African Francophone Writing*, Laïla Ibnlfassi and Nicki Hitchcott, eds. (Oxford and Washington D.C.: Berg, 1996) 83.

[46] Sara Poole, "Commuting the 'Sentences' of Malek Haddad" 91.

[47] Ideas expressed by Mammeri in an interview for *Liberté*, Vol. 13, no. 75, (Montreal: October 1971): 61.

[48] Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, 204.

[49] Mammeri in an article in *Témoignage chrétien*, Paris, 24 January 1958.

[50] Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, (Paris: des femmes

examines Chraïbi's revolt against "the Father" and the stifling and corrupt rule of the Muslim clerics. For a fuller discussion of Chraïbi's views on this, Déjeux directs the reader to an article in *Demain*, 13 September 1956.

[22] From Clarisse Zimra's "Afterword," to Assia Djebar's, *Women of Algiers in their Apartment*, Marjolijn de Jager and Caraf Books, trans. (Charlottesville and London: UP of Virginia, 1992) 193. Clarisse Zimra's "Afterword" stands as a literary work in its own right as a tribute to the work of Assia Djebar.

[23] Belinda Jack, *Francophone Literatures: An Introductory Survey* 188.

[24] Belinda Jack, *Francophone Literatures: An Introductory Survey* 186.

[25] In her book, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Woodhull opens with a discussion of Abdelkebir Khatibi's theories of decolonisation through language. Space prohibits a wider discussion of Khatibi's work in these pages, but the reader should be aware of the immense contribution Khatibi has made to the debate on language and Maghrebi Francophone literature. The reader is, therefore, directed to Khatibi's *Maghreb pluriel*, (Paris: Denoël, 1983).

[26] Jean Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française* (Paris: Presses Universitaires de France, Series: Que sais-je?, 1992) 103.

[27] Moroccan writer Tahar Ben Jelloun declared in a television interview for *Antenne 2*, on 4 December 1985, that he could not have written *L'enfant du sable* in Arabic because it would have been seen as heresy by the faithful followers of Islam. By working in French, he claims that the writer is freed from constraints and is at liberty to break the taboos of his culture.

[28] Kacem Basfao, *Trajets: structure(s) du texte et du récit dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi* (Aix-en-Provence: Faculté des lettres, 1988).

[29] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes* 115. "Ils ont fait dans l'image Fatma-palmier-ciel bleu-femme à la fontaine...."

[30] Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, (Paris: Denoël, 1987) 25-26.

[31] See page 7 of Rashid (as spelt) Boudjedra's *The Repudiation* translated from French by Golda Lambrova with Introduction by Hedi Abdel-Jaouad, (Colorado Springs: Three Continents Press Inc., 1995).

[32] G. C. Spivak, "Can the Subaltern Speak?" 291.

[33] Woodhull, *Transfigurations of the Maghreb* 176. Although she is making particular reference here to the trope of the desert in the work of certain particular Maghrebi writers, citing Clézio, Memmi and Chraïbi, her

sub-continent. Their works include: *Subaltern Studies 1: Writing on South Asian History and Society*, Ranajit Guha, ed. (Delhi: Oxford UP, 1983); and Ranajit Guha, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India* (Delhi: Oxford UP, 1983).

[8] See Gayatri Chakrovorty Spivak's essay "Can the Subaltern Speak?," *Marxism and the Interpretation of Culture*, Gary Nelson, ed., with Introduction by Lawrence Grossberg (Basingstoke and London: Macmillan Education Ltd., 1988) 286.

[9] Belinda Jack, *Francophone Literatures: An Introductory Survey*, 7.

[10] Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française* 378. In this discussion on the use of the French language, Déjeux shows how Mourad Bourboune argued for a much more positive attitude towards bilingualism as a counter to the deconstruction proposed by critics such as Abdelkebir Khatibi.

[11] Kateb Yacine repeatedly defended his position as a Francophone writer in the years of civil unrest leading up to Independence in Algeria. This is stated at some length in an edition of *Lettres nouvelles*, No. 4, July-August 1956.

[12] Belinda Jack, *Francophone Literatures: An Introductory Survey* 163.

[13] From an essay written in exile in Tunisia and published as "Dialogue à Carthage," *L'action* (Tunis), 11 August 1958.

[14] Abdelkebir Khatibi, *Figures de l'étranger dans la littérature française* (Paris: Denoël, 1987) 210. In her book, *Transfigurations of the Maghreb* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1993), Winifred Woodhull pays tribute to the immense contribution that Khatibi has made to the debate on postcolonial identity and language.

[15] Jacques Berque, *French North Africa*, Jean Stewart, trans. (London: Faber and Faber,1967) 361.

[16] Winifred Woodhull, *Transfigurations of the Maghreb* xxiii-xxiv.

[17] Abdelkebir Khatibi, *Figures de l'étranger dans la littérature française*. See particularly chapters, "L'étranger dans la littérature française" 9-16, "Sur les traces d'un trauma" 117-127 and "Nationalisme et internationalisme littéraires" 203-214.

[18] Kateb Yacine, *Le polygone étoilé*, (Paris: Editions du Seuil, 1966) 181.

[19] In *La littérature maghrébine de langue française: Tome II Le cas de Kateb Yacine* (Paris: Publisud, 1986) 130, Jacqueline Arnaud claims that this is not true, for he went on to write *Mohammed prends ta valise* in vernacular Arabic, in November 1971.

[20] Kateb Yacine, *Nedjma* (Paris: Editions du Seuil,1956) 131.

[21] On page 279 of *Littérature maghrébine de langue française*, Déjeux,

of granting the people of the Maghreb full independence by bequeathing them what many perceive to be the poisoned chalice of the French language, which carries within it the seeds of paternalism, however benevolent. Indeed, this is the main reason why Algeria has often refused to join Francophone associations, for in them it sees the dead hand of cultural imperialism. This is regrettable because it delays the emergence of a genuinely discrete Maghrebi Francophone literature. Yet, I do not believe that Arabic will ever replace French as the dominant literary language in the Maghreb because the pull of the West, with its dominant hegemony and its well-established literary cultures, will prove too strong. The Francophone writer, therefore, appears as a tragic figure, always waiting for a gatekeeper to grant him or her a writing space, and even then their created masterpieces require the gloss of another's tongue to bring them to full fruition through translation in one direction or another.

Notes

All translations from French are my own.

[1] See Belinda Jack, *Francophone Literatures: An Introductory Survey* (New York: Oxford UP, 1996) 17.

[2] Jill Taylor, "The Question of Language in African Literature," *Protée Noir*, Peter and Annette Lavers, eds. (Paris: Editions L'Harmattan, 1992) 169-70.

[3] Jean Déjeux, in *Littérature maghrébine de langue française*, (Ottawa: Editions Naaman,1973), 285 is referring here to an article devoted to Driss Chraïbi published in the periodical *Souffles*, No. 5, 1er trimestre, 1967, in which Chraïbi explains his reasons for writing his fierce critique of the destructive blinkeredness of the Muslim clerics and fathers in his novel *Le passé simple* (Paris: Denoël, 1954). Its iconoclasm greatly shocked the Moroccan public.

[4] Edmund Burke III, "The Image of the Moroccan State in French Ethnological Literature: A New Look at the Origin of Lyautey's Berber Policy," *Arabs and Berbers*, Ernest Gellner and Charles Micaud, eds. (London: Duckworth, 1973) 175.

[5] Belinda Jack, *Francophone Literatures: An Introductory Survey* 6.

[6] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes* (Paris: Editions Grasset et Fasquelle, 1995) 125.

[7] A term used in postcolonial and deconstructionist literary theory which arises from the work of a group of feminist writers from the Indian

However, Déjeux points out that, even though distribution houses have been set up, in recent decades, to import and distribute texts coming from Europe, censors strictly monitor these imports and the distribution networks are often badly-run, under-funded and extremely slow in disseminating texts. In addition, only a handful of well-known authors are imported into the Maghreb in this way. It is little wonder, then, that Francophone writers prefer to stay and work abroad, where publishing houses like Denoël and L'Harmattan can provide them with a ready-made readership and leave them free to pursue what themes they choose.

IV. Conclusion

The rejection and exile suffered by many Francophone writers on account of their "Francophonie" has been made doubly painful by the fact that Independence did not always bring them the complete freedom to write in the languague of their choice. They have thus been forced, often with great reluctance, to make their home in the country of the erstwhile coloniser and to continue using his language to express their Arab, Berber or Kabyle identities. By any measure, this represents a huge personal loss and a compromise and appears to be a situation that has no ideal solution. But does this have to be the case? What about Khatibi's "philosophical decolonization" and his call for the acceptance of plurilingualism and cultural diversity? The postmodern writer, concerned as he is with universal, global themes, can, by his very nature transcend barriers and bigotry, and the use of French, as a Western currency, guarantees him entry to an international forum of like-minded artists, freeing him from geographical and local specificities.

But I fear this is not enough existentially for the writer because it does not address the overwhelming human need for rootedness which we, in the West, take for granted. How can he or she be truly rooted in a culture that uprooted and destroyed their own? Their fate, I believe is to carry the scars of this betrayal. They are living proof of the French "mission civilatrice" (civilising mission); the stated purpose of which was to bring enlightenment to the people they conquered and by the process of acculturation implant their own ideas about humanism and personal liberty into the hearts of the vanquished peoples of North Africa. In a word, French was used to open up the land and the people. But, paradoxically, the mission has stopped short

of some modern Francophone literature. He pointed out that the act of reading a novel represented a silent contract with the writer and this was an alien concept in the Maghreb, based as it is on a communal ethos. Also texts were linked in the Muslim mind with *The Text*, that is the sacred book of the Koran, and thus works of fiction are seen as something blasphemous, as well as unwelcome imports from the West. Yet, it is this dangerous fundamentalist mind-set that Maghrebi writers seek to escape by publishing abroad, coupled with the fact that many authors, especially women, feel that if they are not published in Paris, their books will never be read because of the lack of independent, sympathetic publishing houses in the Maghreb. In *Littérature maghrébine de langue française*, Jean Déjeux discusses some of Driss Chraïbi's reasons for publishing abroad during the 1970s:

> Le plus important est qu'un écrivain ne publie pas à compte d'auteur, à moins qu'il ait une fortune personnelle; il a besoin d'un contrat, d'une solide maison d'édition, de diffusion et d'audience. Quelles sont donc les maison marocaines, demande Chraïbi, capables de rivaliser avec Gallimard ou Denoël et de nous donner cette audience dont nous avons besoin pour le véhicule de nos idées? De plus, il n'y a pas audience sans lecteurs.[69]

> The most important thing for a writer is that he does not have to fund his own publishing, unless, that is, he has a personal fortune; he needs a contract and solid publishing houses behind him, as well as distribution networks and an audience. Yet, where are these Moroccan publishers, asks Chraïbi, who are capable of rivalling Gallimard or Denoël and of giving us the audience which we need in order to spread our ideas? More than this, one does not have an audience without readers.

Although Chraïbi is making reference here to the high rates of illiteracy in Morocco, one has also to remember that what publishing outlets there were, in the Maghreb at that time, tended to be, according to Jean Déjeux, state-owned and operated strict censorship in keeping with the requirements of the current political regime.

only writing for this esoteric intellectual audience; a "clan", who have discovered their work and delight in its difficulty and the obscurity of the texts.[65] At the same time, though, he warned that readers would be put off such writing because it might be felt that writers were attempting to pass off bad literature in this way.[66] Albert Memmi, also, urged writers to guard against a certain narcissism, saying that publishers soon got tired of boys behaving badly if it affected their sales, and he stressed that Western publishers loved watchwords, cautioning writers against being manipulated into catering for decadent and sensation-loving Western tastes, by writing, for example, about the Algerian civil war or sexual taboos in the Maghreb.[67]

In spite of the claims that some writers were more interested in the European reader because the audience was already well-established there, Kateb Yacine and Assia Djebar were among those writers who were passionate about finding ways to communicate with people in their own culture. Yet, while Yacine was thwarted many times in his wish to write in dialectal Arabic, Assia Djebar had more success in making documentary films which spoke to her compatriots, focussing on issues of articulation, memory and gender. She is driven, in part, by the belief that the top-down policy of Arabisation in Algeria, and other parts of the Maghreb, has resulted in a linguistic hegemony which has effectively silenced the non-Arabic speaking ethnic minorities. In her *Afterword* to the English translation of *Women of Algiers in their Apartment*, Clarisse Zimra makes the following observations:

> What, then, would constitute an authentically Algerian culture once expression in the French language was removed? The issue was one of political power, and it was enforced by the cultural hegemony of the dominant Arabic-speaking group. As Djebar's contemptuous dismissal of this ongoing Arabization-from-above policy indicates, the issue is far from settled in a country that is, at the very least multiglossic.[68]

As we have seen, writers often have difficulty in reaching their target audience either because of the problem of illiteracy or language or, more frequently because of censorship. But Mohammed Dib made an interesting observation with regard to the rejection, in the Maghreb,

countered by the claims that only the French educated elite were capable of carrying on a dialogue with the West and bridging the great chasm between the West and the Third World. Moreover, Mohammed Dib declared that the writer's role was also to write the history of his people and to show how that history had affected and changed them. It was necessary to demonstrate in one's work both difference and regional specificity, whilst at the same time showing that all men are basically the same in their natures and needs.[58]

Faced with such fierce and varied criticism, Maghrebi writers argued that, in the very act of writing about the concerns and problems of their culture, they were demonstrating their commitment.[59] But here the question of relevance was raised and the audience that one proposed to write for. For, as Malek Alloula suggested, it was no use writing about grandiose universal themes if local issues needed to be aired. The concerns or themes a writer chose simply must have relevance to his audience. And even though one must admit that Abdallah Mazouni is right in suggesting that this sort of circumscription of the writer's field of activity restrained his creativity, the question of audience had to be raised.[60]

In response to the claim by certain Maghrebi authors that they write not for an outside audience but "to change the internal structures of their society,"[61] Hedi Bouraoui believes that such people should be in politics and not literature. For he argues that, no matter how noble motives might be, no writer would willingly pass up the chance to reach the widest possible audience.[62] Bouraoui goes on to say that in attempting to carry out his function as a writer, the Maghrebi writer comes up against several obstacles, and choice of language is not the main one, as some have claimed. The main stumbling blocks are illiteracy[63] and class. However hard a writer may strive to reach the masses, it is impossible if his intended audience cannot read and this problem had to be urgently addressed. Given all of this, he contends that the author is, in fact, actually writing for the members of his own privileged bourgeois class, but Jean Déjeux narrows this down farther, claiming that the target public of the Maghrebi writer is more often than not the closed world of Western academe, that is for "quelques professeurs dans des petits cénacles"[64] (certain professors in little cells) and authors like Rachid Boudjedra and Driss Chraïbi have become the subject of study and discussion for many literary theorists in Comparative Literature departments. Also, Abdelkebir Khatibi, in an interview with *Le Monde*, suggests that such authors are actually

> If we make France the target of deterritorializing strategies, however, the notion of minor literature—and with it, the tropes of exile and nomadism—implies investigating the relation between the nomadic quality of poststructuralist and avant-garde practices of writing and the hybrid, unstable identity not only of writers and intellectuals, but also of immigrants who continually negotiate between conflicting traditions—linguistic, social, ideological—in order to make a life for themselves in the metropolitan countries.[54]

III. Reception

As Albert Hourani remarks, in his *History of the Arab Peoples*, Napoleon III saw that "Algeria was an Arab kingdom, a European colony and a French camp...."[55] and the dilemma for him was how to reconcile these three elements. This is exactly the dichotomy facing the Maghrebi author in his writing project. He cannot ignore his roots or his history and yet is drawn by the lure of the stranger, even whilst rejecting the other's will to dominate him. This gives rise to a certain ambivalence and circularity in his work. For example, Belinda Jack admits that even though Kateb Yacine was influenced by French authors and attracted by Western intellectual concerns, which is evident in his work, the author was also keen to explore the Arabo-Islamic elements of pattern, rhythm and form.[56] Also, Georges Joyaux points out that, whilst Chraïbi may have been deeply influenced by the style of American writers like Caldwell, Faulkner, Hemingway and Steinbeck, "one should also keep in mind the debt Chraïbi—and other North African writers as well—owe to the traditional oriental tale and the Arab conception of time—still more evident in Chraïbi's most recent work *L'Ane* (*The Donkey*) 1956 and in Yacine's masterpiece, *Nedjma*".[57]

But concerns other than style were to be found in the debate about the writer's sense of engagement. For Hedi Bouraoui points out that after the struggles for independence, informed mainly by Marxist socialist beliefs, the bourgeois status of many writers was attacked. As educated members of the elite classes, it was felt that they could not possibly identify with or speak for the illiterate masses and Abdelkebir Khatibi added to this debate saying that the novel itself was a particularly bourgeois Western genre. These arguments were

7. A Window onto a Larger World

Overall, the use of French, for many Francophone writers has represented escape from the past, from a backward society still dominated by tradition and history and ruled by harsh religious precepts. For women it has been seen, particularly, as a way of escaping male domination. It is also regarded, by many, as the key to a Westernised modern world, where the individual writer is freed from the restraints of the collective and is at liberty to pursue ideas and themes without fear of censure. In another sense, French, remoulded à la Maghreb, is perceived as a decolonising agent; an instrument of catharsis by which one could even "rendre le lecteur français étranger dans sa propre langue."[52] ("to render the French reader a stranger to his own language.") But a warning note is sounded by Rachid Boudjedra in his recent collection of *Lettres algériennes*.[53] He argues that the continuation of French as the dominant literary medium has caused a defensive reaction in Arab countries, like Algeria, which has resulted in a return to the classical Arabic of the Koran; in fact, to a return to the Koran itself. This, then, has made way for a resurgence of religious fundamentalism. Therefore, he urges writers to use Arabic, like he eventually chose to do, to help build an outgoing, secular culture in the Maghreb. But this call for secularity is seen, by some critics, as a typically Western capitalist strategy for undermining Islamic cultures and is, therefore, unacceptable.

However, in this discussion of language, it is evident that the issue of identity is the central one. The more alienated writers have become from their roots, for whatever reason, the more urgent seems to be the need to establish credentials with their ancient kinship groups, in which blood ties are more important than language. By an accident of history, French has become a dominant channel of communication which, for better or worse, allows writers from the Maghreb to construct their own identity and to be heard beyond their own boundaries. Yet, this very identity, which has been so painfully refashioned, is ironically under threat from the deconstructionist literary theories which these writers promulgate, in seeking to decolonise the colonised subject, for such structures parodoxically undermine all identities. Winifred Woodhull outlines the nebulous, ambiguous nature of the world created by the modern literary theorist:

the vital roots of her identity, and to unveil women so that they can take an equal part in the shaping of a modern Algeria. But because of her critical stance, she, like many writers from the region, cannot be published at home and must resort to publishing in mainly France and America.

Although Assia Djebar's heroines appear to move with a new daring and a sure-footedness gained during the War of Independence, when they fought alongside men, at the same time, they suffer humilation and alienation at the hands of their own menfolk in the home, and also experience the brutality of a modern world lived under the shadow of the coloniser, both present and departed. In *Femmes d'Alger*, she explores, with reference to Delacroix's painting, the idea of the one-way gaze: a situation in which men are allowed to gaze on and thus possess the female, but a returned look is forbidden to women. She speaks of the threat some men perceive in the modern unveiling of women and seems to be throwing down a challenge when she says:

> Mais aussi danger que le regard féminin, qui, libéré pour la circulation au dehors, risque à tout instant de mettre à nu les autres regards du corps mobile. Comme si soudain le corps tout entier se mettait à regarder, à "défier", traduit l'homme .... Une femme—en mouvement, donc "nue"—qui regarde, n'est-ce pas en outre une menace nouvelle à leur exclusivité scopique, a cette prérogative male?[51]

> But is there not also a danger that the feminine gaze, once allowed to circulate outside, runs the risk of revealing, at any moment, the other gazes of moving bodies. It is as if, suddenly, the whole body has begun to look, to defy, to translate men...... A woman, moving, even "naked"—who stares, is this not, above all things, a new threat to their exclusive viewpoint, to this male pre-rogative?

6. Women Writers

There is no denying that the use of French has represented liberation for the writers of the Maghreb, particularly for the women. Until the Second World War, their voices had not been heard for they had been stifled and bound by the rules and restrictions of their culture. But the turmoil and disruption of society in wartime meant that women began to play increasingly public roles, especially in Algeria. Indeed, it was in 1947 that both Marie-Louise (Taos) Amrouche and Djamila Debèche published their first works in French. Both were introspective novels concerned with the inner world of the woman, but it was only by virtue of being published in French, and abroad, that such authors dared to risk speaking out. So it was through the French language that women of the Maghreb were able to find a voice, to unveil themselves and to take their place in the world. On the subject of women, Assia Djebar acknowledged that whilst she herself had been liberated by the French language, another language should be added to the list of candidates when considering marginalised languages or idioms, that is the Arabic spoken only by women amongst themselves. In fact, it is the only language in which they are ever heard, in some cases:

> Je pourrais dire "nouvelles traduites de....", mais de quelle langue? De l'arabe? D'un arabe populaire, ou d'un arabe feminin; autant dire d'un arabe souterrain.[50]

> I could say "stories translated from...", but from which language? From Arabic? From vernacular Arabic, or from a feminine Arabic; this is almost to speak of a subterranean Arabic.

But, sadly, Assia Djebar claims that the insistence on the use of classical Arabic in post-Independence Algeria caused a kind of amnesia in the cultural memory of the Maghreb and she believes this represents a great loss for the whole community. This is particularly true for women, who have lost the nurturing presence of their female ancestors and can find no substitute for this support network in a modern world where, women's bodies are still being veiled and their voices silenced by the men who rule their lives. All of her work, therefore, is an attempt to re-establish these links with the past, with

Measured against this intractable problem, the French versus Arabic issue seems to pale into insignificance. These arguments echo those of Mouloud Mammeri from earlier decades, who claimed that the very act of speaking or writing represented some kind of accommodation, whether it be to Arabic or French. At best, one could say, in any language, *almost all* one wished to say, meaning that there was a certain amount of slippage between what one intended to say and what was actually said because of the ambivalent nature of communication. It was, thus, not a question of accommodating just to French, for the problem was a philosophical one common to all language exchanges.[47]

5. Problem of Ethnicity within the Maghreb

It is often forgotten that there is quite a sizeable population of Berbers, in both Algeria and Morocco who speak both Berber and Kabyle and for whom neither French nor Arabic is their first language. As previously discussed, the Berber language was not subjected to the same kind of marginalisation in Morocco as it was in Algeria during the colonial period. Nevertheless, when Independence came, Berber was marginalised in relation to Arabic, when Arabic replaced French as the state language. Under such circumstances it is not surprising that Berber writers, such as Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri and Nabile Farès, preferred to use French. This put them, at least, on an equal footing with Francophone writers of Arab origin. Indeed, Mammeri declared that through French acculturation, he had been forced to consider not only his Berberity but also his Algerian nationality and his regional Maghrebi identity.[48] For him to be counted among a group of well-known Maghrebi Francophone writers meant recognition and this had only been made possible by his use of French. When questioned, in 1958, why he used the French language when he was in fact Berber, he replied that one could be an Algerian nationalist and still write in French. Indeed, he did not envisage ever using another language.[49] He foresaw that, with Independence, rather than being regarded as a mark of continuing domination, French would be the instrument by which the country would be modernised.

to use French to express sentiments and ideas that were incontrovertibly one's own. Moreover, he pointed out that no one has universal rights over a language; a language belonged temporarily to the person using it. Yet, at the same time, it especially expressed his identity and his singularity if it were fashioned to meet his needs, as Maghrebi French had indeed become by usage. A writer, therefore, did not demean himself by using the French language. In fact, a language imposed by a coloniser did not have to be a colonising language.[42]

Nevertheless, Mourad Bourboune felt quite strongly that the bilingual issue was a false one, for it obscured the real problem of language itself. Even if a Maghrebi writer used French words, he was not actually using the French language of the Academie Française, with its particular syntax and grammar. Therefore, his identity could not be said to be threatened by the use of another's language, because he was not actually using a foreign language. What should matter to a writer was not whose language he spoke, but rather the actual skill of manipulating language itself, any language, to express what he intended. By this, Bourboune wanted to demonstrate, in a Bakhtin sense,[43] that the most important use of a language was to communicate with others through a shared language in one's own voice. In this way, one pursued one's profession as a writer and, as Mouloud Mammeri argued with Abdallah Mazouni, French would no longer be a language of shame rather a language of "libération, de communion avec le reste du monde"[44] ("liberation and communion with the rest of the world").

This view was hotly contested by Malek Haddad, however, who, according to Sara Poole, rejected this idea of being liberated by the French language, saying that, instead of being freed, one became embroiled in the words and syntax of a language, imposed from above, as soon as one tried to express one's thoughts. Also, he claimed that when Francophone Algerian writers, who were in effect Arabs, tried to articulate, in French, ideas that were specifically Algerian, their thoughts would perhaps be given much fuller and clearer expression if they were framed in the Arabic tongue.[45] Thus, in his view, the use of French amounted to an inhibition. But, as Sara Poole argues, Haddad, like other Francophone writers, was actually articulating the much greater philosophical question of the metaphysical impossibility for the writer to say anything meaningful at all because of the difficulty of translating thought into action.[46]

> As an Algerian, I did not choose French. It chose me, or rather it was imposed on me throughout centuries of blood and tears and during a long and painful colonial history. Yet, it is thanks to celebrated French writers that I feel at peace with this language, with which I have established a passionate relationship that can only add to its beauty as far as I am concerned.

Assia Djebar, too, admits the attraction of French as a language, seeing it positively as "the booty of the colonial war,"[38] by which she could liberate herself. Indeed, it gave her a writing space where she was freed, to some extent, from the cultural confinement of a male-dominated society. Here, she could experiment and develop her talents as a writer, and thereby articulate the injustices that both women and men have suffered throughout the centuries at the hands of the French and, more importantly for her, address the wrongs that women have endured under the Arabo-Muslim patriarchs. In fact, a large part of her work is devoted to the idea of giving voice to the silent ones. She forces her women to speak and breathes life into forgotten tongues in an effort to remind her sisters of what has been done to them. She employs in her work both French and Arabic to explore diverse notions of liberation, weaving into her French texts particular Arabic cadences and stylistic devices in order to show how the two cultures have become inextricably linked. Above all, she has helped to raise the profile of women in the Maghreb as "agents of social transformation, and of gendered social relations as both targets and forces of progressive change."[39]

This idea of hybridity is at the centre the debate about the ability of one language to express ideas specific to another culture and, indeed, the Moroccan writer, Mohammed Berrada, posed this question in the periodical *Lamalif* in 1988: "L'écrivan en langue française peut-il réellement produire une oeuvre universelle en investissant toute la richesse de l'imaginaire marocain?"[40] ("Can the writer using the French language really produce a universal work, investing it with all the richness of the Moroccan imagination?") But, such arguments were repeatedly refuted by the Algerian, Mourad Bourboune, both before and after Independence. He declared that people should cease talking of double cultures in a pejorative sense and see bilingualism as a "double enracinement: arabe et français"[41] ("a double rootedness: Arab and French") and celebrate one's ability

him a certain elite status, which he hoped would assure him of a less-marginalised position within Maghrebi society after Independence. Although his work was somewhat confrontational in that it deals with the corrosive and dominating power of a coloniser, his aim was one of appeasement, for he argued that, through mixed marriages and shared languages, bridges could be built and that, by tackling the social ills of society, a better and greater international culture would be created in the Maghreb.[35]

Such perspectives are regarded as extremely naïve by some critics. Spivak, for example, has argued that however hard a theorist might work towards an understanding of the subject Other and campaign for his or her recognition as equal, First World imperialism and discourse implicitly undermines the objectivity and aims of these exercises.[36] By this rationale, postcolonial Francophone writers, like Memmi, have the doubly difficult, if not impossible task, of assuming the mantle of philosopher within the Western hegemonic framework of Francophonie, in order to examine the condition of the postcolonial subject Other, whilst, paradoxically, at the same time being that Other, who is denied his full identity by the dominant Western Subject of a capitalist narrative, that underwrites most exchanges in the Western world.

4. Ambivalence towards Using French

Albert Memmi was not alone in displaying an ambivalence towards the use of French for cultural and personal reasons. And, indeed, writers, like Kateb Yacine, saw the fact of French within their societies as a *fait accompli* and deemed it a retrograde step to jettison it after Independence. Even Rachid Boudjedra, a well-known critic of the French occupation, testified to the continuing seductive power of the French language and its literature, admitting in *Lettres algériennes*:

> Pour moi, Algérien, je n'ai pas choisi le français. Il m'a choisi, ou plutôt il s'est imposé à moi à travers des siècles de sang et de larmes et à travers l'histoire douloureuse de la longue nuit coloniale. Mais c'est grâce aux grands écrivains français que je me sens en paix dans cette langue avec laquelle j'ai établi un rapport passionel qui ne fait qu'ajouter à sa beauté, en ce qui me concerne.[37]

Algerian authors of the 1950s, undoubtedly including Dib in this number, who had created false Orientalist portraits of the Maghreb.[29] This only served to deflect attention away from both the physical and social problems that needed to be tackled within the Maghreb and, even more importantly, for the writer, prevented people from seeing that "literature should go beyond all laws and subvert them."[30] In the same vein, Hédi Abdel-Jaouad claims, in his Introduction to an English translation of Boudjedra's *La Répudiation*, that Boudjedra's project was to break Kateb Yacine's stultifying myth that "the ancestor is a potential redeemer of precolonial identity,"[31] a myth to which many writers were still in thrall and which must be shattered if Algerians were to become players in a modern world. Indeed, Gayatri Chakrovorty Spivak alerts the reader to the condition being described here, when she declares, in "Can the Subaltern Speak?," that "a nostalgia for lost origins can be detrimental to the exploration of social realities within the critique of imperialism."[32] Yet, both Mohammed Dib and Kateb Yacine, like other contemporaries, felt strongly that their efforts at reconciliation should be directed equally towards examining their nation's own role in that shameful period of their colonial history, as well as celebrating their pre-colonial past. But, as a result of this, their perception of Algerians as traumatised victims of an oppressor colours all their writing. Mohammed Dib's trilogy, *Algérie* (*Algeria*), written between the years 1952-57, and Kateb Yacine's, *Nedjma*, both exhibit a yearning for a somewhat glorified past and a need for reconciliation with the oppressor. Thus, this blindly fuels what Winifred Woodhull calls, "the nostalgic fantasy of a return to oneness" which blatantly ignores the "violent repression of differences of race, sex, sexuality, class and culture in both France and in North Africa,"[33] not to mention Khatibi's concepts of cultural and linguistic diversity.

In his attempt at reconciliation, the Tunisian Jewish writer, Albert Memmi saw the main work of Maghrebi writers to be that of bridge-building between cultures. Even so, he recognized that, under colonial rule, using French had placed the Francophone writer at the centre of a "drame linguistique"[34] ("linguistic drama"), in which colonised peoples had the use of two languages, which were, sadly, not of equal status. In the playing out of this drama, one's mother-tongue regrettably became debased and rejected. This situation was particularly significant for him, as a Jew in an Arab country, colonised by the French. Writing in French thus conferred on

of Maghrebi literature, which reflected the true essence of their society. It was argued by many that a new, physically material society had to be built and if one had to use the language of the coloniser to bring this about, one must break it, bend and remould it with a violence that would make it their own creation: a new tool with which to construct a new identity. Indeed, this deconstruction of the French language was felt to be, by many prominent writers, such as Abdelkebir Khatibi, a powerful way of decolonising the mind.[25] Not only would this represent a positive assault on the very citadel of French and politicise forever the use of language, but the exercise itself would create a whole new critical approach to literature. This movement highlights the way in which authors were attempting to deal with an understanding of their individual identities as writers, whilst at the same time addressing key issues and remaining committed to a socio/political cause.

However, Jean Déjeux points out that, in this climate, some writers felt themselves freed from the constraints of their society and at liberty to criticise their tribe iconoclastically.[26] But, many have countered this, arguing that this was a necessary freedom if they were to be instrumental in modernising and reforming their backward-looking cultures. Indeed, Tahar Ben Jelloun declared that, by using French, one was able to speak the unspeakable, cathartically, and "rend possible la trangression de tous les tabous"[27] ("make it possible to break all taboos"); something which would be impossible to contemplate in Arabic. But, paradoxically, this use of French, to explore the deepest secrets of the collective psyche, in order to effect a measure of healing, might lead possibly, according to Basfao, to "le meurtre rituel de la mère"[28] ("the ritual murder of the mother") which, unfortunately, would fatally silence one's own maternal language. Another way had to be found.

3. Appeasement and Bridge-Building

It could be said that authors, such as Kateb Yacine and Mohammed Dib, tackled the issue of colonisation in a less aggressive and confrontational manner than some of their later compatriots. Indeed, their writing proposes a quiet, but determined, resistance to the French powers, in tandem with a reassessment and celebration of their own culture. But, in *Lettres algériennes*, Rachid Boudjedra speaks scathingly of the misplaced lyricism and optimism of certain

Rachid Boudjedra's 1969 *La Répudiation* (*Repudiation*)—or of those abused by an all-too-present father, but one conquered, emasculated, emotionally dead: from Mohammed Dib's 1957 *Le métier à tisser* (*The Loom*), to Nabile Farès's 1970 *Yahia pas chance* (*No-luck Yahia*).[22]

2. Writing from Home: Decolonisation and Reappropriation

For those Francophone writers who chose to stay in the Maghreb, times were hard. They could not allow themselves the luxury of nostalgia, for the very ground they stood on, as Francophone writers, was under threat. As colonial subjects, they had to tread warily in their criticism of colonial occupation, but after Independence, they could see that the continuation of a Francophone literature would inevitably undermine the emergence of a national literature in Arabic. However, they also recognized that the French language could be used to their advantage, as a link between cultures, whilst a new, modern society was formed. Fortunately, they were aided in this enterprise, by the fact that many writers and intellectuals, at this time, were united in a profound antagonism towards "the universal humanism proposed by Western discourse."[23] And it was this that urged the Moroccan, Abdellatif Laâbi, with several companions, to found the magazine, *Souffles*, in 1966—a periodical which strongly supported the movement for an Arabic literary revival and was to have a profound impact on Maghrebi literature in the late 1960s and 70s. Originally published in French, it became bilingual in 1968 and was later published solely in Arabic, but, because of its strident tone, it was closed down and Laâbi was imprisoned in 1972.

Belinda Jack believes that *Souffles* articulated the core beliefs of many Maghrebi writers of the time, who considered that progress was only to be made by moving gradually from French usage, through an interim period of bilingualism, to a situation in which Arabic was used in all public spheres. However, as she points out, the desired movement from French to Arabic did not take place, as some critics had wished. Rather what happened was that prominent writers, such as Abdelkebir Khatibi and Driss Chraïbi, became consumed by Francophone projects, which "fundamentally violated the French language, or forms of French and the genres and conventions of French writing"[24] in an attempt to forge a discrete and distinct body

are still thriving.

This duality lies at the heart of the Maghrebi Francophone literature. Writers were often forced to write in French, because it became their first language under colonial rule, yet they also needed to express their cultural difference by writing in a Maghrebised French and choosing particular subjects that would distinguish them from native French writers. But, according to Driss Chraïbi and Rachid Boudjedra, there was also another reason for choosing to use French and living in exile, and this was as a means of escaping the straightjacket, mentioned earlier, of the traditional patriarchal Arabo-muslim society which, after Independence, was attempting to circumscribe the freedom of the writer. Both Chraïbi's *Le passé simple* (1954) and Boudjedra's *La Répudiation* (1969), and later works by the eminent Moroccan writer, Tahar Ben Jelloun, treat of the brutal suppression of women and children in their societies, highlighting the "sclérose et l'étroitesse de la haute bourgeoisie musulmane traditionelle"[21] ("the sclerosis and narrowness of the traditional Muslim high bourgeoisie") which must be guarded against if the Maghreb were to be modernised and hold equal discourse with the West. However, even though these authors paid the price of criticising both their own cultures and the French occupation, by being forced into exile, their work overwhelmingly displays a concern and fascination with the trauma and restrictions of their pasts, colonial and cultural, to the point where it becomes a repetitive mantra and offers no solutions for a way forward. One could perhaps argue against this, in that *Nedjma* seems to create a mythic blueprint for the future, offering, on a psychoanalytical level, a measure of healing and confirmation of identity. But, somehow, this seems too far removed from reality to be effective and one could be more persuaded by Assia Djebar's project to give women a voice. For she attempts in her work, written mostly in exile, to reappropriate some of the territory that men have always taken for granted and even gained at the expense of silencing their women. Indeed, Clarisse Zimra states, in her *Afterword* to Djebar's *Women of Algiers in Their Apartment*, that:

> She would take up the cause of Algerian women rather than bemoan, as her writing brothers were wont to do, the plight of sons abandoned to themselves by an absent traitor-father—from Kateb Yacine's 1956 *Nedjma* to

1. Writers in Exile

Writing by exiles seems to be onc of the thorniest issues within the debate and critics accuse authors, who live and work abroad, of bad faith and seek to discount their claim to be called Maghrebi writers. Yet, one cannot deny the attachment of these writers to their native countries. According to Algeria's most celebrated writer, Kateb Yacine (1929-1989), the sense of loss on being wrenched away from his Arab culture, and sent to a French-speaking school, where one's language and culture were excluded, even forbidden, was a "seconde rupture du lien ombilical"[18] ("a second rupture of the umbilical cord"), an alienation which affected the whole of his life. He was acutely aware that France had torn his generation from their roots and disrupted his culture and his work; *Nedjma* (1956) was a project to reclaim his lost heritage. However, Yacine's voice became increasingly anti-colonial after the suppressed uprising at Setif in 1945 and, from 1947 onwards, he was forced to spend most of his life in exile in Europe. His desire always was to write in colloquial Arabic for his fellow countrymen. Indeed, he returned to Algeria to do this, having been shamed by the fact that Nedjma had been published in France when his country most needed him. But gradually he found that his vision could not be realised, as consecutive governments pursued policies of Arabisation and favoured the use of classical Arabic. He thus became a permanent exile by choice, declaring, in 1962, that he would henceforth write "only in French,"[19] so disillusioned was he by his failure to play his part in his country's cultural renaissance. In *Nedjma*, even though the author denies that the novel is autobiographical, he seems to be defending the Francophone writer's position, when his character declares:

> J'écris en français parce que la France a envahi mon pays et qu'elle s'y est taillée une position de force telle qu'il fallait écrire en français pour survivre; mais en écrivant français, j'ai mes racines arabes ou berbères qui sont encore vivantes.[20]

> I write in French because France invaded my country and carved out such a strong position for herself there that I have to write in French to survive; but even though I write in French, I have my Arab and Berber roots which

debates have arisen between different factions over the issues of language and identity and Maghrebi authors have become caught up in the deep waters of postmodern critical theory, with writers like Abdelkebir Khatibi joining issue with French deconstructionist theorists, such as Lyotard, Baudrillard, Foucault and Deleuze, concerning the philosophical aspects of language itself, in attempts to discover the nature of identity, both personal and cultural. However, Winifred Woodhull, in *Transfigurations of the Maghreb*, warns against the dangers of being swept along, even feeling liberated by the dehistoricizing nature of Western literary theory and thereby forgetting that, politically, one's identity is conferred by others. For, it is history itself, in the form of national and global imperatives; be they partriarchal narrowness or imperialistic capitalism, that is still preventing Maghrebis from shaping their own identities.[16]

II. Voice

The task of classifying Maghrebi literature is complicated by the fact that the main body of literary works coming out of the Maghreb, up to the 1960s, was Francophone, but, after Independence, when the use of French was discouraged and Arabic became the language of state, divisions appeared amongst Francophone writers which forced many into exile. Thus, there exists today a situation in which Francophone Maghrebi literature could be said to have two faces; literature generated abroad, by Maghrebis, often holding French, Canadian or American passports, and Francophone writing coming out of the Maghreb, from writers who also publish in Arabic and translate their own work from Arabic into French. The question is sometimes raised, therefore, as to which of these has the truest claim to be seen as Maghrebi literature; an attitude which seems to ignore the possibility of plurilingualism: an issue examined in depth by Abdelkebir Khatibi, one of the most vociferous advocates of diversity, in several works, including *Maghreb pluriel* (*Plural Maghreb*) and *Figures de l'étranger dans la littérature française*[17] (*The Foreigner in French Literature*). Nevertheless, even though it may be difficult to group Maghrebi Francophone writings under a single heading, it may be useful to look at their various facets, to determine whether there is a unifying thread which could be said to link them together to form a distinguishable canon, in terms of language and concerns.

as a "double enracinement"[10] ("double rootedness"). Indeed, Kateb Yacine declared that French represented "l'un de ces mariages entre peuples et civilisations qui n'en sont encore qu'a leurs premiers fruits, les plus amers."[11] ("one of those marriages between peoples and civilisations that has only just borne its first fruit, the most bitter") and would eventually bear sweeter fruit.

Several critics, however, have other literary concerns, seeing those who continue to write in French as being involved in a kind of cultural bastardy,[12] in that they are using a language which is not their own, recreating it after a fashion to express emotions which are not French, but Arab. On a wider scale, the more overtly political critic feels that countries of the Maghreb will not assume their full modern identity while writers continue to favour the French language and are published abroad, and they would even deny the claims of those writers in exile, to speak on behalf of the peoples in the Maghreb. Moreover, it is asserted that their work cannot rightly be classified as Maghrebi literature because it has been subsumed into the French literary canon. Yet, any attempt at classification of the literature of this region must acknowledge the contribution of all its writers, for it must be fully understood that what informs this kind of criticism is the complete sense of loss and dispossession which was felt, to greater or lesser degrees by all Maghrebis, concerning their language and culture when they finally rid themselves of their oppressor, who had, as Kateb Yacine said, "volé notre manière d'être au monde"[13] ("stolen our way of being in the world"). However, in the search for a single, discernible identity, the eminent literary theorist Abdelkebir Khatibi warns that people are prevented from coming to the realisation that various cultures can mingle together within the boundaries of a nation without necessarily losing their identity and this blindness has had the effect of blocking the emergence of a cultural and literary plurality, which could form the basis of a "concrete internationalism."[14] Through this a new and plural Maghreb could purge itself of its colonial stamp and move into the global community, secure in its own identity.

This debate is interesting in that it shows how introspective and self-centred countries in the Maghreb became after Independence. But as Jacques Berque succinctly points out, "the history of the Maghreb has, for centuries, been one of multilingualism and alienation",[15] and, therefore, these issues are not new. However, the problem seems to have become more acute as globalisation has advanced. Acrimonious

though their role had been one of silent subject, or subaltern,[7] in their respective colonial and patriarchal cultures, they were called upon to fight alongside male compatriots during times of conflict. This gave them a sense of identity, often for the first time, and a taste of freedom, creating a desire to speak, not only of their experiences, but to speak out against the injustices women suffered in their societies. When they finally did speak, they chose to speak in French not only to be published and be heard beyond the confines of their own culture, but also, to veil their voices against censure from their own patriarchs. Yet, it has only been through the development of a feminist critique within postcolonial literature, in the last few decades, that one can see the paradoxes inherent in their still unequal situation; for their writing is often classed as Third World feminist literature and disseminated as such, in the West, by publishing houses run by men. Thus, the framework in which they are allowed to circulate is still circumscribed by partriarchal structures. Indeed, Gayatri Chakrovorty Spivak questions whether postcolonial women will ever be given a space in which they can speak in their own voices.[8]

Yet, there still remains the central dichotomy of Maghrebi identity. Some intellectuals believe that the use of French means that one is still in thrall to the old oppressor, but, ironically, to use Arabic is to put oneself into another kind of linguistic and cultural straightjacket, according to Belinda Jack:

> Since independence, however, Arabic has increasingly been regarded by some as the language of tradition and a new oppressive conformism; French is thus proposed by some intellectuals as the language of liberation.[9]

This is precisely the stance taken by many writers concerning the use of French in their work. By using it as a literary tool, they argue that they can confront the Other in his own language. It has even been suggested that a new Francophone language could be fashioned which would give greater freedom of expression for the Arab mind in a French body. Therefore, it is no longer, according to some, a question of being compromised; language choice is, rather, a conscious one. Apart from the obvious value of being published abroad, the use of French for women writers, like the Algerian Assia Djebar, is particularly liberating, given the suppression of women's voices in some Arab countries. Thus, according to many, French should be seen

Maghreb from aggressive colonisation. An ever-encroaching French bureaucracy, with its allegiance to Paris, replaced the traditional Arabo-Muslim or Berber patriarchal councils with secular, civic institutions imbued with the Napoleonic Code. Everywhere the use of Arabic or Berber was discouraged and debased, with only French being taught in the schools, albeit to a bourgeois elite who could afford to send their children to school. From the outset, France was determined that Algeria should be de-Arabised and a far-reaching programme of French acculturation was put in place in all spheres. As a consequence, young writers emerged after Independence with no deep knowledge of Arabic, but who were fluent in French and schooled in French literature and thought. But, when the War of Independence broke out, they were urged to commit themselves politically to the cause of creating a modern Arab Algeria and to reassess their use of French in an increasingly Arabised society. This placed writers in an untenable position and hard choices had to be made about the language in which one should write and the arena in which one should work.

The urge to rid oneself of an oppressor is understandable and the rush to Arabise Algerian society after the War of Independence was inevitable. However, because of the success of the French acculturation programme, it was difficult to find enough fluent, Arabic-speakers in the higher echelons of government to put the Arabisation programme fully into effect. Therefore, this had to be done by Francophones, either indigenous or imported. And so, paradoxically, French has continued, over the years, to be the dominant language of the professional and cultural elites, in spite of the political moves towards enforcing Arabisation in recent years. This general situation, in Algeria, has led, according to Rachid Boudjedra to a "dyslexie sociale"[6] ("social dyslexia"), for he argues that it is flying in the face of the linguistic reality for the Government, zealously informed by the Arab nationalism of the FLN, to insist on a totally Arab education system. Indeed, many reformers believe that the Arabic language, in the modern global world, does not have the same currency as French, which has long represented, for the young, modernity and progress and a ticket to the West.

However, another important development took place in Maghrebi Francophone literature during the years of crisis and turmoil, both after the end of the Second World War and after Independence, when the voices of women began to be heard. Even

Morocco, somewhat like Tunisia, suffered less than Algeria at the hands of the French, mainly because the period of occupation was shorter; Morocco became a French Protectorate only in 1912 and gained its independence in 1956. Having learned hard lessons in Algeria, French policies in Morocco were informed mainly by the work of the administrator Lyautey (1854-1934), who argued, as a result of colonial ethnography, that the French could only gain control of the whole country if they adopted a dual policy of government, executed through local leaders, one policy for the urban districts or "makhzan", and one for the rural areas or "siba".[4] Thus by keeping the largely Berber rural regions distinct from the Arab cities, it was believed that the further Arabisation and Islamisation of Morocco would be prevented. This strategy, however, unwittingly helped to keep intact both the languages and cultures of the two main native groups in the territory, the Arabs and the Berbers. So Morocco emerged from its colonial period still mainly Arabic-and-Berber-speaking, with a newly-grafted Francophone element among the elite. But it was hoped that, through the Arabisation programmes introduced after Independence in 1956, French would die out and that a modernised form of Arabic would become the foundation stone of a Moroccan national literature.

However, the realisation of this has been constantly thwarted because, although Moroccan literature since the 1960s has been mainly published in Arabic and has reflected the unbroken poetic tradition of both Arabic and Berber, it continues to display a persistent Francophone strand. This is due, in no small measure, to the fact that the most prominent Maghrebi writers, who began their careers in the 1960s—a significant period for Maghrebi literature—belonged to the Francophone middle-classes, who still have influence among the cultural elite. But, under the Arabisation programmes, much Francophone writing, especially in the late 1960s and early 1970s, was rejected by the religious authorities and Arab publishing houses because of its inherently, and sometimes offensive, Western nature. In these circumstances, Francophone writers, became disaffected and were forced to realise their limitations within the new system, choosing self-censorship if they stayed, or opting for exile if they wished to continue writing freely and being published in French.

Attitudes, however, were different in Algeria which was one of France's "colonies de peuplement"[5] (settlement colonies) from 1830 until 1962 and suffered more acutely than the other countries in the

never be anything more than a fêted protegé, or, as the Moroccan writer, Driss Chraïbi, remarked: "un petit singe, habillé à l'européenne"[3] ("a little monkey, dressed in European fashion") and his work, if greatly acclaimed for whatever reason, perhaps Orientalism or exoticism, will be appropriated for the French literary canon, in which Albert Camus is enshrined as a celebrated exemplar of North African writing. Also, the more successful a writer is in the West, and in France in particular, the more he is treated with caution in his home country, by those eager to prove that they can develop their own literature without accolades or interference from France.

The unresolved status of Maghrebi Francophone literature, in relation to the dominant body of French literature per se, and the continued use of French as a literary medium, have also raised questions about the socio-political engagement of the writer. In fact, Francophone writers are all too painfully aware that writing in French, rather than in a native idiom, has created a rupture between themselves and their compatriots. Yet, at the same time, whilst acknowledging that their bilingualism widens their horizons, they realise that to work in a local or regional language would exclude them, not only from a wider global readership, but would aid, according to some critics, the further marginalisation of Maghrebi literature.

It must be recognised, however, that because of the unevenness of French involvement in the Maghreb, national attitudes in the region towards the use of French differ greatly in the countries under discussion. The French presence in Tunisia, from 1881 until 1956, for example, was certainly not as penetrating or as disruptive as it was in Algeria. Indeed, Tunisia sees herself today as essentially a Mediterranean Arab country rather than an African Arab country, and emerged into the post-colonial era in 1956, with a confident sense of her own identity, as a modern, secular society. The use of Arabic was never interrupted by a French acculturation programme, as it was in Algeria and to a lesser extent in Morocco, but rather was used alongside French in the newly-introduced French schools. After Independence in 1956, the State made a conscious decision to introduce a bilingual policy in schools. Because of this, choice of language has not been seen as such a thorny and emotive issue as it is elsewhere in the Maghreb. Although Tunisian literary output is mainly in Arabic, writers also publish in French, admitting to feeling culturally enriched by their bilingualism.

The Debate over Literary Writing in a Foreign Language: An Overview of *Francophonie* in the Maghreb

Anne Armitage

I. Introduction

The central problem the Maghrebi Francophone writer has to address today is, according to Belinda Jack, that of "Francophonie": a factor which encompasses questions of language, identity, territory, and notions of power, and is at the heart of the debate concerning the ambiguous nature of Francophone literature coming from Tunisia, Algeria and Morocco.[1] In the eyes of some critics, the continued use of French raises concerns about the involvement of France, however low-key, in the affairs of their erstwhile colonies and linkage to Francophone societies has sometimes been actively discouraged. Indeed, Jill Taylor points, in her essay on African literature, not only to the general dangers for indigenous writing of being subsumed in the literary canon of a dominant culture, but also to the particular problem of European propriety over African texts once they have been translated into a European language.[2]

However, as a legacy of French acculturation, a significant number of Maghrebi writers use French as their first language to express their identity. But this is the big question: Who are they? The answer to this has been sadly clouded by colonial domination. In the determination to discover their identity, some writers have resorted to cataloguing and detailing the degradation suffered by their people at the hands of the French and re-examining their country's complicity, or otherwise, in the sad affair. Yet, in a post-colonial atmosphere, when apparent hostilities have ceased and reconcialition has been attempted, what is the writer's role? As a bard or a soothsayer, he is expected to shape some vision of a future, but the obstacle of "Francophonie" blocks the creation of a distinct cultural identity.

The danger for the writer in continuing to use French is that, to some minds, he is perpetuating the old unequal relationship of coloniser/colonised. Thus, however successful he may be, he can

studies contemporaines qui, partant du constat de la pluralité et de l'incomplétude de tout texte, original ou traduit, "libèrent la traduction de sa subordination au texte source et rendent possible le développement d'une herméneutique qui lit la traduction comme texte autonome (*in its own right*), tissu de connotations, allusions et discours propres à la langue/culture cible" (L. Venuti, "Introduction," in L. Venuti, [ed.], *Rethinking Translation*, p. 8).

57 Le meilleur exemple de ce rapport ambivalent au regard extérieur est, là encore, celui de Naguib Mahfouz. Le Nobel de 1988 et la réussite exceptionnelle à l'étranger qui a suivi n'ont pas manqué de susciter réserves et interrogations (on a souvent mis en avant le fait que Mahfouz, par ses convictions libérales modérées et son soutien déclaré à la paix de Camp David, représentait, pour le jury du Nobel et pour le marché littéraire euro-américain, l'écrivain arabe "politiquement correct"). Mais ils ont eu aussi un effet en retour considérable sur le champ littéraire égyptien et arabe, contribuant puissamment à la véritable canonisation (au sens fort) dont Mahfouz est désormais l'objet et accréditant l'idée d'une certaine concordance entre la valeur locale d'une œuvre et sa valeur sur le marché international.

Peuples méditerranéens nº 77 (octobre-décembre 1996) pp. 113-29.

[52] "Le folklore, utilisé par Mahfouz comme moyen de faire passer son message, devient en quelque sorte une fin pour le lecteur français. Ce qui représente, implicitement, pour le public arabe une critique d'une situation actuelle et d'un monde à refaire est perçu par le public étranger comme la représentation d'un monde folklorique et exotique dépouillée de toute charge politique" (A. Aboul-Fotouh, *Traduction et réception: Etude analytique des problèmes de la traduction française du roman de Naguib Mahfouz* Awlad haritna *[Les fils de la médina]*, thèse de magistère, Université du Caire, 1997, p. 308). Néanmoins, à la faveur du succès des premières traductions, on traduit de plus en plus de romans et recueils de nouvelles de Mahfouz qui se prêtent moins à ce type de réception naturalisante-exotisante et, par effet d'accumulation, finissent par donner une image plus juste de la diversité d'une œuvre qui s'étale sur plus d'un demi-siècle.

[53] Pour les seuls auteurs égyptiens contemporains postérieurs à Mahfouz, plus de trente traductions parues en France depuis 1980, au moins autant de traductions anglaises et allemandes, un peu moins pour l'espagnol et l'italien, etc. (données réunies à partir d'une exposition de livres traduits de et vers l'arabe organisée au Caire par les ambassades des pays membres de l'Union européenne, juin 1995).

[54] Ecrivain libanaise, auteur d'un récit "révolté," *Ana ahya* (1958) qui, fait unique à l'époque, fut immédiatement traduit en français (*Je vis*, trad. M. Barbot (Paris: Seuil, 1961)). R. et L. Makarius la présentent alors comme "l'écrivain arabe contemporain qui a éveillé le plus d'intérêt auprès du public français" in *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, I, *Le roman et la nouvelle* (Paris: Seuil, 1964) p. 330.

[55] *Al-adab al-'arabi wa-l-'alamiyya*, compte-rendu in *al-Hayat*, 13 décembre 1999, p. 18.

[56] Fondés sur la comparaison entre l'original et le texte traduit, ces travaux, malgré leur intérêt, se condamnent à ne voir la traduction que sous l'angle de la déperdition de sens et de la "trahison." Ainsi, A. Aboul-Fotouh ne peut que conclure sa thèse citée *supra* par un vœu pieux qui résume toute sa démarche: "Face à un roman chargé de tant de symbolisme et de valeurs culturelles, il faut que, de son côté, le public d'accueil assume un rôle qui dépasse celui d'une simple lecture passive. Pour bien appréhender tous les niveaux de lecture dans une œuvre, ce public devrait être en quelque sorte, si nous osons dire, *sociologue* et *historien.* Alors, mais alors seulement, l'intégrité de l'œuvre originale serait préservée" (*Traduction et réception*, p. 314). On se situe à l'opposé des *translation*

Aswat ("Rijal li-kull al-'usur" [Des hommes pour tous les temps], in Muhammad Sulayman, *A'lana al-farahu mawlidahu* [la Joie annonce sa naissance] (Le Caire: Aswat, s.d. [1980]) p. 76, aurait pu figurer dans le manifeste du groupe "Art et liberté" cité *supra* n. 19.

[45] Ainsi cette profession de foi "anti-identitaire" de Bashir al-Siba'i: "Pour moi, la traduction de la poésie est l'expérience de la reconnaissance de l'altérité, reconnaissance de la possibilité, de la nécessité même de représenter cette altérité comme un autre aspect de la subjectivité. Ce qui autorise à considérer cette expérience comme un acte humaniste par excellence, qui ne peut tolérer aucun parti-pris nationaliste quel qu'il soit [...]" ("al-Mutarjim mumaththilan" [le Traducteur comme acteur], *Fusul* vol. xvi n°-1, été 1997, p. 297).

[46] G. Hunayn, *Manzurat* (Perspectives) (Le Caire: OGPC, 1998).

[47] Ahdaf Soueif, *Zinat al-hayat* (Le Caire: Dar al-Hilal, 1996).

[48] *Le sixième jour*, traduit dès 1968, adapté au cinéma par Youssef Chahine (1986); *Néfertiti et le rêve d'Akhénaton*, traduit en 1988.

[49] *'Awdat al-nass*, titre de la collection de traductions d'œuvres maghrébines d'expression française publiée à Tunis en coédition par les éditions Cérès et Le Seuil dans les années 1980.

[50] Sherry Simon, *Le trafic des langues. traduction et culture dans la littérature québecoise* (Montréal: Boréal, 1994).

[51] Selon l'American University in Cairo Press, agent mondial de Mahfouz, en octobre 1998, soit dix ans après le Nobel, 186 traductions de ses œuvres (rééditions non comprises) ont été publiées en 24 langues. Les romans les plus traduits sont *Passage des miracles* (1947, traduit en 18 langues), la *Trilogie* (1956-57, 14 langues), *le Voleur et les chiens* (1961, 12 langues) et *Miramar* (1967, 11 langues); il n'en est pratiquement pas un qui n'ait pas été traduit au moins en une langue (même les romans "pharaoniques," œuvres de jeunesse écrites à la fin des années trente, ont été tirés du juste oubli dans lequel ils sommeillaient par des éditeurs grec, espagnol et français). Par langues de traduction, l'espagnol est de loin en tête (34 titres), suivi par l'anglais (24), le français (17), l'italien (15) et l'allemand (14). Cette liste est loin d'être exhaustive: n'y figurent pas la plupart des traductions échappant au copyright d'AUC Press, notamment celles parues dans les pays ex-communistes. Le nombre total de traductions est donc largement supérieur à 200. Pour l'anglais, les ventes cumulées des divers titres de Mahfouz avaient dépassé les 600.000 exemplaires en 1996 (P. Theroux, *Cairo Times*, 20 mars-2 avril 1997). Sur "l'universalisation" de Mahfouz, *cf.* aussi W. Hassan, "La 'littérature mondiale' et l'enseignement de Naguib Mahfouz aux Etats-Unis,"

[39] Derniers exemples: Kenzaburo Oe (Dar al-Hilal, 1994), Wislawa Symborska (Le Caire: Conseil supérieur de la Culture, 1997), Dario Fo (Le Caire: Dar al-Hilal, 1998), José Saramago (Le Caire: Dar al-Hilal, 1999). Depuis 1994 al-Dar al-Misriyya al-Lubnaniyya publie une collection intitulée "Riwayat Ja'izat Nubil" (Les romans du prix Nobel—12 titres au catalogue 1998). De même, l'éditeur syrien Dar al-Mada vient de lancer une collection "Maktabat Nubil" (la Bibliothèque Nobel) qui compte en janvier 2000 plus de trente titres.

[40] Exemples de Goncourt récemment traduits au Caire: Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures* (Le Caire: Dar al-Hilal, 1988); Tahar Ben Jelloun, *La nuit sacrée* (Le Caire: GEBO, 1988; autre traduction publiée par Madbuli, 1992); Jean Rouaud, *Les champs d'honneur* (Dar al-Hilal, 1993); Marguerite Duras, *L'amant* (Le Caire: GEBO, 1990).

[41] Activité à laquelle contribua en Egypte Salah 'Abd al-Sabur, avec notamment deux traductions de T.S. Eliot (*The Cocktail Party*, 1964, et *Murder in the Cathedral*, 1982). Significativement, Rif'at Sallam vient de publier (1999) avec Rawiya Sadiq ce qui se veut la première traduction arabe complète de la thèse de Suzanne Bernard [*Le poème en prose depuis Baudelaire jusqu'à nos jours* (Paris: Nizet, 1959)] qui fut abondamment utilisée par les poètes de la mouvance *Shi'r* pour légitimer le "poème en prose" (*qasidat al-nathr*) arabe.

[42] Un des fondateurs du groupe surréaliste "Art et liberté" et le rédacteur en chef de son éphémère "organe," *al-Tatawwur* (1940). Traducteur des surréalistes français et auteur de plusieurs essais politiques dans les années quarante (alors militant trotskiste), il abandonne toute activité littéraire et politique après la révolution de 1952. Dans les dernières années de sa vie il se lie avec Bashir al-Siba'i et l'avant-garde poétique (groupe Aswat) et republie certains de ses textes des années quarante.

[43] Trad. arabe *Lamubarrirat al-wujud* (Le Caire: Aswat, 1987). Bashir al-Siba'i publie par la suite d'autres traductions de Henein dans diverses revues non périodiques de l'avant-garde poétique (*al-Kitaba al-sawda'*, *al-Kitaba al-ukhra*, *al-Jarad*), réunies dans une anthologie publiée en Allemagne (G. Hunayn, *A'mal mukhtara* [Œuvres choisies] (Cologne: Manshurat al-Jamal, 1996)). Sur Henein, *cf.* S. Alexandrian, *Georges Henein* (Paris: Seghers [Poètes d'aujourd'hui], 1981), dont une traduction arabe vient également d'être publiée par Manshurat al-Jamal.

[44] "La grande poésie signifie la révolution permanente, qui s'inspire de la révolte de l'homme contre son réel chronique et ses conditions présentes, vers des conditions plus humaines, car les doctrines sont grises mais l'arbre de la vie est vert;" cette phrase, extrait du manifeste du groupe

fondé la *Revue du Caire* en 1937) de T. Husayn et T. al-Hakim. La traduction du *Livre des jours* fut rapidement rééditée à Paris (Gallimard, 1947, avec une préface d'André Gide), celle du *Journal* dut attendre près de quarante ans (Plon, 1974). Jusque dans les années 1970, ces deux livres sont les seules œuvres littéraires arabes contemporaines traduites dans les principales langues européennes (*cf.* J. Berque [dir.], *Bibliographie de la culture arabe contemporaine* (Paris: Sindbad/Les Presses de l'Unesco, 1981) pp. 371-72).

[33] Nada Tomiche, *La littérature arabe traduite. Mythes et realités* (Paris: Geuthner, 1978) p. 21. Noter en ce sens le fait que la traduction française du roman de T. al-Hakim a été réédité dans la collection "Terre humaine" (Plon, 1974), spécialisée dans les récits et documents ethnographiques.

[34] On pourrait expliquer par ce type d'affinités la relation privilégiée qui unit alors Yahya Haqqi aux jeunes de la génération des années soixante, qu'il reçoit sans façon dans son bureau d'*al-Majalla* et publie volontiers, alors même qu'il n'a guère d'attirance pour leurs audaces morales et esthétiques. "C'est que Yahya bey aime bien les Egyptiens," le mot un peu méchant que les *rawi*-s du milieu littéraire prêtent à Mahfouz, allusion aux origines turques de la famille Haqqi, illustre bien l'écart culturel et social qui sépare le pionnier de la nouvelle de ses jeunes protégés, mais au-delà des bons sentiments, il faut souligner la convergence de leurs stratégies à la marge du modèle dominant d'instrumentalisation politique de l'art et de la littérature.

[35] Précisément, 23 ans pour la première traduction de Mahfouz en français (*Passage des miracles*, 1970, original *Zuqaq al-midaqq* publié en 1947), 28 pour la première traduction de Yusuf Idris (*Le tabou*, 1987, original *al-Haram* publié en 1957) et 46 ans pour Yahya Haqqi (*Choc*, 1991, originaux *Qandil Umm Hashim* publiés en 1944 et *Al- Bustaji* publié en 1955).

[36] Hisham Farahat, *Harakat al-tarjama fi Misr* (Le Caire: al-'Arabi li-l-nashr wa-l-tawzi', 1991), tableaux p. 14 et p. 39. Comme toujours en matière de production éditoriale, ces chiffres sont sujets à caution et valent surtout en tant qu'indicateurs de tendances et d'ordres de grandeur.

[37] *Al-Thabt al-bibliyugrafi li-l-a'mal al-mutarjama, 1974-1985* [Bibliographie des traductions égyptiennes de 1974 à 1985] (Le Caire: GEBO, 1991), dernier répertoire disponible, recense 1769 références, dont 468 dans la section "Littérature" (soit 26,5 %, ou environ 40 titres/an).

[38] Une exception remarquable, Shakespeare, sans cesse retraduit, réédité et mis en scène jusqu'à nos jours (cf. notamment les traductions récentes de Muhammad 'Inani publiées à la GEBO).

"exhumé," à la fin des années 1980, par quelques poètes de l'actuelle avant-garde, notamment l'Irakien exilé à Paris A. K. El Janabi.

[23] E. Charlot, préface à A. Cossery, *Les hommes oubliés de Dieu* (Paris: Joelle Losfeld, 1994).

[24] Le cas de Kafka, écrivain politique "dépolitisé" par la critique parisienne, est emblématique de ces méprises (voir l'analyse qu'en fait P. Casanova, *La République*, *op. cit.*, pp. 275-81).

[25] *Les fainéants dans la vallée fertile* (1948), *Mendiants et orgueilleux* (1955), *La violence et la dérision* (1964), *Un complot de saltimbanques* (1975), *Ambition dans le désert* (1984). A l'occasion de la parution de son dernier livre, *Les couleurs de l'infâmie* (à l'automne 1999), Cossery, âgé de 86 ans, a annoncé qu'il prenait sa retraite d'écrivain.

[26] "Et l'on viendrait, pour qualifier Cossery, à se servir du titre à peine modifié d'un de ses romans: Le fainéant dans la vallée fertile. C'est bien lui cet homme qui ne s'arrache à sa paresse native que pour écrire de temps à autre un récit. La nonchalance est l'essence même des romans de Cossery. Ce n'est pas l'oisiveté, ni même le refus du travail, mais plutôt une vacuité complète de l'être. A travers elle, l'auteur peut juger le monde et son activité" (J.-J. Luthi, *Introduction*, *op. cit.*, p. 198).

[27] *La maison de la mort certaine* (Paris: Joelle Losfeld, 1994) p. 15.

[28] G. Henein, "L'apport d'Albert Cossery," in *Les cahiers de Chabramant* nº 3-4 (été 1986): p. 137 (réédition d'un article paru en 1956).

[29] *La maison de la mort certaine*, respectivement pp. 12, 19 et 37.

[30] Son œuvre, qui jouit d'une certaine notoriété (ses romans sont régulièrement réédités en France, y compris dans des collections de poche, et certains, notamment *Mendiants et orgueilleux*, ont été traduits dans les principales langues européennes) et a reçu des honneurs tardifs et empreints de néocolonialisme (le grand prix de la francophonie que lui a décerné l'Académie française en 1990), a peu intéressé la critique française et a été beaucoup moins commentée que celle de Jabès, voire celle d'Andrée Chedid.

[31] *Shahhadhun wa-mu'tazzun*, trad. Mahmud Qasim (Le Caire: GEBO, 1988). (traduction de *Mendiants et orgueilleux*). Qasim publiera ensuite une traduction de *La maison de la mort certaine* [*Manzil al-mawt al-akid* (Le Caire: Dar Su'ad al-Sabbah, 1992)].

[32] *Le livre des jours*, première partie traduite par Jean Lecerf, Le Caire, Dar al-Ma'arif, 1934, et seconde partie par Gaston Wiet, la *Revue du Caire*, 1940. *Journal d'un substitut de campagne*, trad. Gaston Wiet et Zaki M. Hassan, Paris, la *Revue du Caire*, 1939. Soulignons ici le rôle de l'historien Gaston Wiet, à la fois traducteur et éditeur (c'est lui qui a

œuvres complètes [*al-Majmu'a al-kamila li-mu'allafat al-duktur Taha Husayn* (Beyrouth: Dar al-Kitab al-lubnani, 1973-74), V, pp. 392-99].

[15] Y. al-Qa'id, in *al-Hayat*, 23 novembre 1999, p. 22.

[16] Raphaël Confiant, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993, p. 88, cité par P. Casanova, *op. cit.*, p. 178.

[17] Paris: Editions de l'Ecole, 1974.

[18] Ses articles et conférences en français ont été récemment réunis et traduits en arabe: *Taha Husayn min al-shati' al-akhar* [T. H. de l'autre rive], textes réunis, traduits et commentés par 'Abd al-Rashid al-Sadiq Mahmudi (Le Caire: Dar al-Hilal, 1997). On trouve aussi dans *Fusul fi l-adab wa-l-naqd* d'autres comptes-rendus, plus favorables que celui consacré à Out-el-Koloub, d'œuvres d'auteurs égyptiens d'expression française.

[19] "Nous pensons que toute tentative de réduire l'art moderne, comme le voudraient certains, à un instrument au service d'une religion, d'une race ou d'une nation relève de l'idiotie. Nous ne voyons quant à nous dans ces mythes réactionnaires que des prisons pour la pensée. En tant qu'échange généralisé de pensées et d'émotions auquel participe l'humanité entière, l'art ne peut que refuser ces limites artificielles" (extrait de *Vive l'art dégénéré*, un des premiers manifestes [23 décembre 1938] de ce qui sera bientôt le groupe "Art et liberté," cité par A. Roussillon in "Identité et révolution. Lecture de l'évolution de l'œuvre picturale de 'Abd al-Hadi al-Gazzâr, artiste égyptien," in G. Beaugé et J.-F. Clément (dir), *L'image dans le monde arabe*, p. 154.

[20] Deux poèmes d'Eluard dans le nº 1 d'*al-Tatawwur* (janvier 1940), sans indication du traducteur, un poème tiré de *Une saison en enfer* dans le nº 2 (février 1940), traduit par le peintre Ramsès Yunan—sa traduction complète du recueil ne paraîtra qu'après sa mort (Beyrouth: Dar al-Tanwir, 1983). On lui doit aussi la première traduction arabe d'Albert Camus (*Caligula*, publiée au Caire en 1947).

[21] R. Makarius, *La jeunesse intellectuelle d'Egypte au lendemain de la deuxième guerre mondiale* (La Hayeet Paris: Mouton, 1960) p. 92.

[22] A l'exception d'Ahmed Rassim, seul de ces écrivains ayant encore quelque notoriété aujourd'hui qui soit resté en Egypte, mais il est vrai qu'il est leur aîné d'à peu près vingt ans (né en 1895), est issu de l'aristocratie turco-circassienne (donc musulmane), et a fait une carrière de haut fonctionnaire qu'il termine en 1954 au poste de "directeur du bureau du tourisme" [J.-J. Luthi, *Introduction*, *op. cit.*, p. 286]. Ayant en outre publié quasi exclusivement en Egypte (de 1922 à 1955), il demeura inconnu en France et fut oublié en Egypte, jusqu'à ce qu'il soit

première section du chapitre iv de cette thèse, intitulé "Hégémonie culturelle, traduction et identité."

[5] "(...) A des variantes et des différences secondaires qui tiennent bien sûr à l'histoire politique, à la situation linguistique et au patrimoine littéraire détenu d'emblée, les grandes étapes de la formation littéraire initiale sont quasi les mêmes pour tous les espaces littéraires constitués tardivement et nés d'une revendication nationale. Il y a un ordre de développement quasi-universel et transhistorique—à quelques variantes historiques ou linguistiques près—de ce qui est vécu, analysé et rapporté d'ordinaire comme particularité historique et nationale inaliénable" P. Casanova (*La république mondiale des lettres*, p. 245).

[6] R. al-Tahtawi, *Waqa'i' al-aflak fi mawaqi' Tilimak* (Beyrouth, 1867) et Muhammad 'Uthman Jalal, *al-'Uyun al-yawaqiz fi al-amthal wa-l-mawa'iz*, (1857; souvent réédité par la suite).

[7] L'expression "traduction ethnocentrique" est d'Antoine Berman, qui en définit ainsi le modèle: "On doit traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne 'sente' pas la traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante" (A. Berman, "La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain," *Les tours de Babel*, Mauvezin, T.E.R, 1985, p. 53). Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (London and New York: Routledge, 1995) parle dans le même sens de "traduction transparente" et de "fluidité" (*fluency*).

[8] Quatre traductions très libres: *Majdulin*, 1912 (Alphonse Karr, *Sous les tilleuls*); *Fi sabil al-taj*, 1920 (François Coppée, *Pour la couronne*); *al-Sha'ir*, 1921 (Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*) et *al-Fadila*, 1923 (Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*).

[9] G. Alleaume, communication non publiée à la table ronde "Les langues en Egypte" (Le Caire: CEDEJ, 5 avril 1996).

[10] Sur 'A'isha Taymur, cf. J. T. Zeidan, *Arab Women Novelists, The Formative Years and Beyond* (Albany: Suny Press, 1995) pp. 59-63.

[11] A. K. El Janabi, note 1 p. 233, in Ahmed Rassim, *Chez le marchand de musc* (Paris: Clancier-Guénaud, 1988).

[12] Notamment dans *Harem* (Paris: Gallimard, 1937), *Zanouba* (Paris, Gallimard, 1950) et *Ramza* (Paris: Gallimard, 1958), trois de ses six romans.

[13] Le Caire: Dar al-Hilal, 1999.

[14] Ses notes de lecture de l'époque sont réunies dans *Fusul fi l-adab wa-l-naqd* [Sur la littérature et la critique] (Le Caire: Dar al-Ma'arif, 1945). Les citations suivantes sont extraites de l'édition libanaise de ses

mieux tentent une stylistique comparée de l'original et de la traduction.[56] Ce réinvestissement interne du jugement de l'étranger balance constamment entre deux pôles: d'un côté on stigmatise les choix "subjectifs" des traducteurs et éditeurs, accusés de privilégier les expressions marginales, contestataires, la dénonciation des tares et vices de la société égyptienne, etc., de l'autre on les met en valeur pour remodeler par leur biais les hiérarchies littéraires locales, et notre expérience de traducteur ayant résidé au Caire plus de dix ans montre que les mêmes acteurs peuvent mettre en œuvre alternativement ces deux discours. Car ils sont tout aussi légitimes l'un que l'autre. Le marché euro-américain de la littérature continue de privilégier les œuvres et les auteurs arabo-musulmans dans lesquels il reconnaît ses propres valeurs morales, politiques et esthétiques, mais aussi sa propre représentation de "l'Orient" et, connaissant les profits matériels et symboliques auxquels donne accès la traduction, on conçoit que des écrivains puissent être tentés "d'écrire pour l'exportation," c'est-à-dire de renvoyer à l'étranger l'image que ce dernier attend de lui pour y être mieux reçu. En même temps, le faible degré d'autonomie du champ littéraire contraint ses acteurs situés dans le pôle autonome à rechercher dans le champ international—qui de fait n'est pas soumis aux pressions du champ du pouvoir égyptien et arabe—la reconnaissance ou la consécration qui leur est déniée au niveau local. Ainsi, l'accès à "l'universel" est toujours une arme à double tranchant, du fait même de la nature ambiguë de cet universel.[57]

Notes

[1] P. Casanova, *La république mondiale des lettres* (Paris: Seuil, 1999).

[2] Sur ce point, voir par exemple M. Espagne et M. Werner (dir.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire* (Paris: MSH, 1994).

[3] Ces deux catégories forment ainsi les deux parties d'*Ecrivains arabes d'hier et d'aujourd'hui*, catalogue bibliographique (complété de notules biographiques) des ouvrages publiés en France disponibles au 31 décembre 1995, réalisé sous la direction de F. Mardam-Bey (Paris: Institut du Monde arabe et Actes Sud-Sindbad, 1996).

[4] Dans le cadre de ma thèse de doctorat: *Le champ littéraire égyptien depuis 1967*, sous la direction de Claude Audebert, soutenue le 7 janvier 1999 à l'Université de Provence. Cet article est une version remaniée de la

expliquer l'inégal accès de ces deux groupes d'écrivains au marché euro-américain de la littérature par leur inégale valeur littéraire, l'exemple de Taha Husayn et Out-el-Koloub, qui n'a rien perdu de son actualité, montre que l'avantage comparatif dont bénéficient les auteurs arabes d'expression française s'explique certes par l'annulation des obstacles matériels et symboliques inhérents à la traduction, mais aussi par le fait que le choix d'écrire dans une "langue traduite" autorise une certaine mise à distance de leur culture d'origine qui s'exprime assez naturellement sur le mode de la révolte contre cette culture et se réapproprie plus ou moins explicitement des valeurs et un imaginaire "occidentaux." Cette mise à distance est d'autant mieux reçue dans les cultures étrangères qu'elle y entretient l'idée d'un écart irréductible entre "eux" et "nous," entre un "Orient" barbare, sous-développé, exotique, et un "Occident" moderne, civilisé, rationnel, etc. Plus près de nous, la même logique est à l'œuvre dans la traduction et la réception de nombreux récits et romans écrits par des femmes: de Layla al-Ba'albaki (née en 1934)[54] à Nawal al-Sa'dawi ou plus récemment Hanan al-Shaykh (née en 1945), les œuvres des romancières arabes les plus traduites et les plus populaires sont aussi celles qui sont le plus marquées par l'opposition entre les valeurs modernes (associées à l'Occident) d'émancipation et de liberté défendues par ces auteurs, et l'oppression sexuelle du "mâle oriental" qu'elles dénoncent—à quoi s'ajoute, comme avec Out-el-Koloub et ses multiples émules, le plaisir voyeur d'accéder aux "secrets d'alcôve" du harem.

Ce mouvement de traduction de la littérature nationale suscite de longue date un intérêt sans commune mesure avec, par exemple, celui que l'on trouve en France pour le devenir de la production nationale à l'étranger. Les articles, parfois les livres des arabisants étrangers les plus connus sont traduits en arabe, chaque nouvelle traduction est dûment annoncée dans la presse spécialisée; le premier Congrès du roman arabe, importante manifestation panarabe organisée au Caire par le Conseil supérieur de la Culture (22-26 février 1998) consacre une de ses tables rondes à ce thème: "Le roman arabe traduit: essai d'évaluation," et en décembre 1999 le même Conseil supérieur de la Culture consacre toute une conférence à "la littérature arabe et l'universel;"[55] dans les départements de langues et littératures étrangères des universités on consacre des thèses de magister et de doctorat à l'étude de ces traductions, travaux qui au pire se limitent à énumérer les lacunes réelles ou supposées de ces traductions, et au

comme le montre la référence aux maîtres européens; l'identification avec les valeurs européennes est en outre facilitée par la personnalité de Mahfouz, ses options politiques—libéralisme de bon aloi, soutien à la paix avec Israël—et, depuis l'attentat de 1994, son statut de "victime du fanatisme." *Orientalisante*: par son contenu réaliste, voire naturaliste, son œuvre est une mine d'informations sur les pittoresques "mœurs du pays." Alors que Mahfouz est lu en arabe comme l'historien et le critique de l'Égypte contemporaine, il est reçu à l'étranger comme l'ethnographe du truculent "petit peuple du Caire" figé, comme les personnages de la peinture orientaliste, dans l'image "haute en couleurs" qu'en brosse son "chroniqueur."[52] On devine également à ce qui précède que le succès de Mahfouz est plus commercial que critique. A tort ou à raison (un peu des deux sans doute), il est perçu comme un bon élève: un bon imitateur, pas un innovateur. Un maître de l'art romanesque, ou plus justement de l'art narratif, du *story telling*. "Mahfouz, le conteur universel:" le titre du compte-rendu du *Monde des livres*, signé du poète et journaliste André Velter, de la traduction française de *Awlad haritna* (*Les fils de la médina*, [Paris: Sindbad, 1991]), résume bien cette perception dominante.

Cette réception est somme toute logique s'agissant d'une œuvre dont on peut dire qu'elle porte en elle-même cette tension très forte entre naturalisation et orientalisation, sous la forme du chiasme souvent relevé entre la maîtrise parfaite d'une forme "occidentale" pour décrire un contenu parfaitement oriental. Or justement, la grande innovation de la "génération des années soixante" sera de dépasser ce chiasme contenu local-forme importée en réinvestissant les formes locales antérieures à la modernisation. A la manière des Sudaméricains de la génération du "boom," les nouvelles générations de romanciers égyptiens et arabes apparues après les années 1960 tentent, avec des bonheurs divers, d'innover au sein même du modèle canonique européen, de produire des expressions originales, porteuses d'une "spécificité" arabe. Ces nouvelles générations accèdent aujourd'hui à la traduction dans des proportions inconnues de leurs prédécesseurs,[53] sans pour autant bénéficier ni du succès commercial d'un Mahfouz, ni de la reconnaissance critique et académique dont jouissent leurs pairs arabes d'expression française (comme Kateb Yacine, Rachid Boudjedra ou Tahar Benjelloun) ou les grands écrivains anglophones et hispanophones issus des ex-colonies.

Contre les interprétations ethnocentristes qui tendent à

littératures du Sud dans la république mondiale des lettres, qui se traduira notamment par une série de prix Nobel décernés à des auteurs sudaméricains, africains ou asiatiques, dont celui de Mahfouz en 1988.

Ce nouveau contexte international rend possible une modeste reprise des flux de traduction de l'arabe vers les principales langues européennes, reprise aux résultats encore modestes et fragiles. Quels sont ces résultats? Au tournant du millénaire, seul Mahfouz jouit d'une véritable notoriété internationale qui se manifeste sous de multiples formes: traductions par centaines, hommages multiples, mentions dans les dictionnaires, anthologies et autres manuels, etc.[51] Les stratégies commerciales des éditeurs, telles qu'elles se donnent à lire par exemple dans les "quatrièmes de couverture" de ses traductions françaises, révèlent le secret du succès mondial de Mahfouz. Celle des *Fils de la médina* commence ainsi:

> Sur les ruines des palais fatimides a poussé la Gamaliyya, un quartier du vieux Caire. La vie truculente qui pullule sur ces splendeurs souterraines, celle de ses habitants hérétiques, ont fasciné Mahfouz.

Dans celle de *Passage des miracles*:

> Personnages de Bruegel, de Courteline et de Zola, ses habitants [*i.e.* du Passage] vivent le Moyen Age à l'heure de la seconde guerre mondiale. [...] C'est la cour des miracles du petit peuple du Caire.

L'éditeur français de la Trilogie présente, sur la quatrième de couverture des second et troisième volet (*Le palais du désir* et *Le jardin du passé*), des extraits des comptes-rendus de presse du premier volet (*Impasse des deux palais*) en mettant l'accent sur les maîtres du roman "universel" auxquels la critique compare Mahfouz: sont ainsi convoqués Tolstoï, Balzac, Proust, Zola, Flaubert, Martin du Gard et García Márquez.

On voit ainsi que le succès de Mahfouz repose non pas tant sur la dialectique de l'universel et du particulier, ce lieu commun de toutes les critiques arabes, que sur une tension particulière entre réception naturalisante et réception orientalisante. *Naturalisante*: c'est une écriture garantie conforme au canon romanesque "universel,"

française, ou anglaise, ou de la littérature arabe? Les commentateurs semblent impuissants à dépasser cette alternative, à l'instar du poète Ahmad 'Abd al-Mu'ti Hijazi (né en 1935) qui avoue sa perplexité dans l'éditorial du numéro de *Ibda'* (décembre 1996) qu'il consacre à la "francophonie égyptienne." Mêmes incertitudes chez les organisateurs du Congrès du roman arabe (février 1998), théoriquement réservé aux écrivains et à la littérature d'expression arabe (d'autant qu'il a pour thème général "la spécificité du roman arabe") mais où est néanmoins invitée à s'exprimer une écrivain égyptienne d'expression anglaise (Ahdaf Soueif) récemment traduite en arabe[47] tout comme l'ont été auparavant des romans d'Andrée Chedid (née en 1920)[48] ou, on l'a dit, Albert Cossery: alors même que ces œuvres sont, à des titres divers ancrées dans l'égyptianité—ancrage que renforce la traduction, qui peut s'analyser ici comme un "retour du texte,"[49] voire un "second original" lorsque l'auteur y contribue (cas de Ahdaf Soueif)—il y a une résistance très forte non seulement à les admettre au sein du patrimoine littéraire national, mais surtout à penser leur identité plurielle, leur appartenance à un "entre-deux" linguistique et culturel où l'on pourrait d'ailleurs situer au même titre certaines œuvres d'expression arabe très marquées par des référents linguistiques et culturels étrangers. Ainsi, un roman comme *Dhat* de Sonallah Ibrahim (1992, trad. française *Les années de Zeth*, 1993) pourrait donner lieu à une intéressante étude de poétique de la *traduction dans la langue*, c'est-à-dire une poétique visant à analyser les "effets de traduction" dans des textes "originaux" qui se distancient "du langage *heimlich* et chaudement sécurisant du terreau communautaire" par un "vocabulaire disparate, [une] syntaxe inhabituelle, par un dénuement 'déterritorialisant', mais plus souvent par une circulation intense de références culturelles hétéroclites."[50]

Cela dit, il faut rappeler que ce mouvement de traduction reste extrêmement marginal dans un champ désormais plus intéressé par l'exportation d'une production qu'il juge majeure que par l'importation de nouveaux modèles. Le retournement d'alliances opéré par Sadate et, plus encore, la paix égypto-israélienne ont transformé l'image du pays dans ce qu'il est convenu d'appeler "l'opinion internationale" et ont levé la principale hypothèque qui pesait sur l'exportation de la production littéraire nationale. Dans le même temps, le "boom" de la littérature sudaméricaine dans les centres euro-américains donne le coup d'envoi de l'intégration des

1987 *Déraison d'être* (1938), le premier recueil de Henein,[43] et pour le cercle de poètes d'avant-garde qui forme le gros de leur public, il s'agit là aussi de faire un "coup double" esthétique et politique: en exhumant le surréalisme égyptien, ils fournissent une généalogie autochtone et un supplément de légitimité à leurs propres choix esthétiques (la rupture "révolutionnaire" avec les contraintes anciennes de l'écriture poétique) et politiques (plusieurs des épigones contemporains de Henein et ses amis sont comme eux proches du trotskisme). Cela dit, il y a peu d'affinités esthétiques entre Henein et ses actuels cadets. Ce qui les unit n'est pas tant le projet poétique (hormis chez tel ou tel poète issu du groupe Aswat, on ne trouve guère d'affinités avec Henein) qu'un état d'esprit de révolte contre "l'ordre établi" en général—moral, poétique, politique—le refus de tout cadre contraignant l'expérience poétique[44] et de toute problématique identitaire imposée à l'art et la littérature.[45]

Il est intéressant de noter que cette captation d'héritage poétique entreprise par Bashir al-Siba'i et ses amis a pu se réaliser en partie, dans les années 1990, à travers des organes culturels étatiques et paraétatiques: des dossiers sur la littérature francophone d'Egypte ou le surréalisme en particulier sont publiés dans les revues *al-Qahira* (février 1995), *Akhbar al-adab* (29 septembre 1996), *Ibda'* (décembre 1996); l'OGPC [organisme général des palais de la culture] republie—dans la collection de traduction dirigée par un ancien d'Aswat, le poète Muhammad 'Id Ibrahim—une version augmentée de l'anthologie de Henein réunie et traduite par Bashir al-Siba'i.[46] Le poète-éditeur de la revue "non périodique" d'avant-garde *al-Kitaba al-ukhra*, Hisham Qishta (né en 1962), réédite en 1997 la revue *al-Tatawwur* (1940) avec l'aide du Fonds de développement culturel, une autre institution étatique. Ainsi, les nouveaux rapports qui s'instaurent entre le champ littéraire et le champ du pouvoir à partir de 1990-1991 permettent ce qui eut été inconcevable tant dans le moment nassérien que dans le moment sadatien: la stratégie politico-esthétique révolutionnaire de l'avant-garde poétique la plus radicale converge avec la contre-offensive idéologique menée par les victimes des purges sadatiennes nommées à quelques positions-clés de l'appareil culturel et médiatique, et qui elle aussi s'appuie sur l'exhumation et la réhabilitation des "pionniers de la modernité" (*ruwwad al-hadatha*) égyptienne.

Pour autant, le statut ou, plus précisément, l'*identité* de cette littérature continue de poser problème. Relève-t-elle de la littérature

suscitent un intérêt aussi limité que celui de la production autochtone: même diffusion confidentielle, même couverture critique restreinte. Un autre indice de la marginalisation de la littérature étrangère en traduction dans le champ restreint est la quasi disparition des "écrivains traducteurs." Si ce profil n'a jamais été très répandu en Egypte, il l'est encore moins dans les dernières générations: au delà de 1970, les traductions d'écrivains sont rares—parmi leurs auteurs, citons Edouard al-Kharrat (né en 1926) et Sonallah Ibrahim (né en 1937).

Exception relative, les nouvelles avant-gardes poétiques semblent plus intéressées par la traduction que leurs pairs prosateurs—parmi les poètes traducteurs de poésie, les plus actifs sont Muhammad 'Id Ibrahim (né en 1955) et Rif'at Sallam (né en 1951), tous deux issus de l'avant-garde de la "génération des années soixante-dix." On peut y voir un autre indice de l'évolution différentielle des sous-champs de la poésie et de la prose: la prose romanesque arabe moderne, n'ayant pas d'histoire autochtone (ou plutôt refusant de s'appuyer sur ce qui aurait pu lui servir de *turath* autochtone), a fondé sa légitimité sur ses modèles étrangers et a donc dû recourir abondamment à la traduction, alors que la poésie s'est d'abord modernisée de l'intérieur, selon une dynamique interne qui lui est propre. Ce n'est que dans un second temps, au moment où elle a décidé de consommer sa rupture avec les modèles autochtones anciens, qu'elle a dû chercher à capter, à travers la traduction, le capital symbolique accumulé dans les centres de l'espace poétique international. Avec une génération de retard, l'avant-garde poétique égyptienne reproduit l'entreprise du groupe et de la revue *Shi'r* (Beyrouth, 1957-1970), dont la révolution poétique s'était appuyée sur une importante activité de traduction des pionniers européens et américains de la "modernité" poétique (T.S. Eliot, W.B. Yeats, Walt Whitman, Saint-John Perse, etc.).[41]

Au sein de ce petit mouvement de traduction poétique, un phénomène mérite une attention particulière, celui de la réception en arabe, récente et inédite, d'une partie de la production littéraire égyptienne d'expression française. Dans la traduction des poètes égyptiens dont les débuts sont liés au mouvement surréaliste—d'abord leur chef de file Georges Henein (1914-1973), plus rarement (à ce jour) Edmond Jabès (1912-1991) et Joyce Mansour (1928-1986)—, l'enjeu est plus complexe. Pour ses initiateurs Bashir al-Siba'i (né en 1944) et Anwar Kamil (1913-1991),[42] qui traduisent ensemble en

de la traduction (notamment avec le "projet national pour la traduction" du Conseil supérieur de la Culture), mais leur ampleur n'est en rien comparable à celles de l'ère nassérienne et, à la différence de ces dernières, elles ne s'intéressent que marginalement à la littérature. Ainsi, dans son pôle "commercial" comme dans son pôle "élevé" dont la diffusion ne dépasse guère les milieux littéraires, la littérature étrangère ne semble pas en mesure de reconquérir les positions qu'elle occupa jusqu'aux années 1960. En outre, ce déclin révèle la fragilité de la réception du canon "universel": les grandes traductions des années 1920-1960 sont rarement rééditées et, si elles ne peuvent les lire dans les langues européennes, les nouvelles générations d'écrivains n'ont plus accès à la plupart des classiques grecs et latins, mais aussi européens de la Renaissance et de l'âge classique.[38]

Dans une certaine mesure, ce déclin de la traduction littéraire en Egypte est amorti par son développement concomitant dans les autres centres de l'édition arabe. C'est surtout grâce à des traductions libanaises, syriennes, voire maghrébines, disponibles au minimum à l'occasion des Foires du livre, que les écrivains et critiques égyptiens suivent les modes littéraires et critiques qui se succèdent dans les centres euro-américains du champ littéraire international: structuralisme, déconstruction, postmodernisme, vogue des littératures latino-américaine, japonaise, afro-américaine, etc. Ainsi, la découverte des littératures périphériques se fait à travers le filtre des centres euro-américains: il y eut bien quelques tentatives d'établir un échange "sud-sud" mais, prisonnières de structures paraétatiques, elles ont eu une influence très limitée (comme la revue *Lotus*, publiée au Caire à partir de 1968 par l'Union des écrivains afro-asiatiques). La permanence de "l'étalon" occidental se manifeste aussi dans la tradition qui veut que l'on traduise en arabe une œuvre du dernier prix Nobel de littérature dans les mois suivant son attribution[39]—voire, parfois, du prix Goncourt:[40] ces prix offrent à quelques traducteurs égyptiens un moyen commode de pallier à l'absence de perception claire (au delà des "modes" évoquées plus hauts) des hiérarchies et dynamiques littéraires à l'œuvre dans les centres internationaux.

Mais ce suivisme en matière de modes littéraires ne semble pas avoir une grande influence sur la production locale. La traduction n'est plus instrumentalisée dans les luttes entre écoles et tendances littéraires pour la domination symbolique au sein du champ. Les quelques traductions importantes qui paraissent bon an mal an

littérature au "doyen des lettres arabes," Taha Husayn (disparu en 1973).

A partir des années 1970, le rapport du champ littéraire égyptien à l'étranger et inversement le rapport du centre étranger à l'Egypte évoluent de manière contradictoire. En Egypte se multiplient les signes de mise à distance de l'étranger, du centre euro-américain notamment, au moment où à l'inverse, la production nationale arabe commence à se faire une petite place dans ce centre. Tout se passe comme si la littérature arabe estimait avoir conquis son autonomie par rapport à ses modèles étrangers, et que l'enjeu essentiel de son rapport à l'étranger consistait désormais à se faire reconnaître comme littérature "majeure" (au double sens: adulte et centrale) par le champ littéraire international.

Après 1967, le projet nationaliste entre dans l'ère du doute, de la crise et du repli sur soi qui se traduira notamment par le réarmement idéologique de l'islam. Après 1973, cette tendance au repli identitaire sera nourrie, paradoxalement, par le changement d'alliance idéologique du régime et la politique d'ouverture économique (*infitah*) qui l'accompagne bientôt. Dans le champ littéraire, la confrontation entre le pouvoir et les avant-gardes politiques et esthétiques, la liquidation des politiques culturelles nassériennes, la montée en puissance d'une nouvelle puissance tutélaire dans les pays du Golfe concourent, avec d'autres facteurs plus directement économiques (l'écart de développement qui continue de se creuser), à remettre en cause la relative proximité par rapport au centre que le champ national avait su préserver sous Nasser. Le Caire des années 1970 et 1980 fut, à maints égards, beaucoup plus provincial que celui des décennies antérieures: ce fait intuitivement perçu par tous les acteurs ayant vécu ces deux époques pourrait être mesuré à de multiples indices objectifs.

Un de ces indices possibles est celui de l'édition de littérature traduite. Dans les décennies 1950 et 1960, la part des traductions dans l'ensemble des titres publiés est de 12,5% en moyenne; dans la période 1970-1985 elle tombe à 8%. La littérature qui représentait 38,7% des traductions dans la première période n'en représente plus que 30,6% dans la seconde. En termes absolus, on passe d'environ 100 titres/an de 1950 à 1969 à environ 50 titres/an ensuite.[36] Au delà de 1985, on ne dispose pas de recension systématique des traductions publiées en Egypte, mais rien n'indique que la tendance se soit inversée.[37] Il y a bien une relance des politiques publiques en faveur

années soixante en particulier, les traductions des courants "existentialiste" et "absurde" (ces étiquettes étant, dans l'usage arabe, beaucoup plus floues et englobantes qu'elles ne l'étaient dans les espaces littéraires où elles virent le jour) étaient exploitées par tous ceux qui récusaient l'idéologie du réalisme et de l'engagement alors dominante. Dans ce courant anti-réaliste convergaient des écrivains aux positions très éloignées les unes des autres: d'un côté, des "grands écrivains" de la génération du *liberal age* comme Tawfiq al-Hakim, Yahya Haqqi (1905-1992) ou Mahfouz; de l'autre, une bonne partie de ce qui deviendra la génération des années soixante, c'est-à-dire des débutants très peu dotés en capital social et culturel. Au-delà de ces oppositions, tous cherchent à réaliser le même coup double esthétique et politique: contre l'idéologie du réalisme et de l'engagement qui domine le champ, ils revendiquent l'autonomie et la liberté de la littérature et de l'écrivain—y compris, le cas échéant, en tournant le dos aux grandes causes collectives—mais en même temps, en posant les questions "existentielles" que le discours dominant croit pouvoir ignorer—et d'abord celle de la liberté—ils le déstabilisent et affichent leurs distances vis-à-vis de lui. Ainsi se forme une sorte d'alliance implicite entre certains grands écrivains de la génération du *liberal age* et la nouvelle avant-garde qui débute dans les années soixante, par-dessus la génération intermédiaire, plus directement compromise avec ou associée au pouvoir.[34]

Si l'espace littéraire national fait preuve, dans les années Nasser, d'une remarquable ouverture sur l'étranger, il n'en est pas payé en retour. Jusqu'aux années 1970, les seuls écrivains nationaux à accéder à la traduction sont les mêmes grands représentants de la génération libérale-coloniale de l'entre-deux-guerres—Tawfiq al-Hakim et Taha Husayn, auxquels s'ajoute en France Mahmud Taymur (1894-1973), peut-être le plus académique des nouvellistes de "l'école moderne" (*al-madrasa al-haditha*). Mais si *al-Ayyam* et les *Yawmiyyat* ont été traduits somme toute assez rapidement, les œuvres de leurs cadets, les Mahfouz, Yusuf Idris (1927-1991), Yahya Haqqi, en qui la critique nationale voit, dès les années 1960, les véritables maîtres du roman et de la nouvelle égyptienne et/ou arabe n'accèderont à la traduction qu'à partir de 1970, vingt-cinq à cinquante ans après leur publication en arabe.[35] Symbole de cette inexistence, alors, de l'espace littéraire arabe dans les centres euro-américains, l'échec pathétique des tentatives, répétées jusqu'aux dernières années de sa vie, en vue de faire attribuer le prix Nobel de

où ils vont poursuivre des trajectoires contrastées, mais qui ont ceci en commun d'être complètement ignorées dans leur pays d'origine. C'est d'autant plus dommage que c'est en France que les projets littéraires de Chedid, Cossery et Jabès (c'est moins vrai de Henein, de plus en plus silencieux à Paris) parviendront à maturité. Or chacun à sa manière, plus évidente chez Cossery, mais tout aussi présente chez ses pairs, continue d'être lié à ses racines "orientales," comme on dit encore aujourd'hui, et plus précisément égyptiennes. Mais cette dimension spécifique de leur œuvre est souvent mal comprise ou mal appréciée par la critique française, sans que la critique égyptienne, faute de s'intéresser à ces textes, puisse rectifier le tir.

Cette censure des exilés contraste avec le développement sans précédent de la traduction littéraire vers l'arabe: incontestablement, les années 1950 et 1960 furent "l'âge d'or" de la traduction littéraire en Egypte, promue et encouragée par l'Etat nassérien dans le cadre de projets nationaux (*mashru' al-alf kitab*, "projet des Mille livres"), et bilatéraux (fondation Franklin). Loin de le briser, le régime nassérien approfondit le projet d'acculturation pour lequel militaient les élites modernisatrices du *liberal age* et qu'incarne alors parfaitement la personnalité de Tharwat 'Ukasha, officier libre et ministre de la Culture de Nasser, mais aussi traducteur aux goûts éclectiques (de l'*Art d'aimer* d'Ovide aux *Carnets du major Thomson* de Pierre Daninos en passant par *Le prophète* de Gibran). Non seulement on continue alors de traduire les grandes œuvres canoniques de la littérature européenne (notamment celles des langues moins centrales que le français ou l'anglais, négligées dans les périodes antérieures: *Don Quichotte* est traduit en 1957-58, la *Divine comédie* en 1959-1964), mais surtout ce mouvement de traduction est désormais beaucoup plus en phase avec les modes et tendances qui dominent dans les centres européens. Sous Nasser, pour la première fois, une nouvelle génération d'écrivains maîtrisant peu ou pas du tout le français ou l'anglais peut découvrir en arabe, à travers les multiples traductions qui paraissent en livre, dans les périodiques, sur les planches ou sur les ondes (notamment celles du fameux "Second programme," *al-Barnamaj al-thani*, station de radio culturelle créée en 1957), Sartre et Camus, Beckett et Ionesco, Brecht et Dürrenmatt, Kafka et T.S. Eliot, etc.

Il faudrait également analyser précisément comment ces traductions furent alors instrumentalisées dans les luttes internes au champ littéraire égyptien. On pourrait ainsi montrer que dans les

orgueilleux,[31] adapté ensuite au cinéma (par Asma El-Bakri en 1995), sans que le film ni le livre ne suscitent d'intérêt critique sérieux. Ici et là, Cossery reste finalement méconnu.

Malgré l'extrême marginalisation de l'aire culturelle arabe dans les métropoles littéraires européennes, quelques œuvres écrites en arabe trouvent dès le moment colonial le chemin de traduction. Fort logiquement, ce sont les écrivains arabes les plus "acculturés" qui y accèdent, et celles de leurs œuvres qui se rapprochent le plus, formellement, des canons littéraires du centre. Fort logiquement aussi, ces traductions paraissent d'abord en Egypte, où se trouve leur principal public "naturel," celui des communautés étrangères installées dans le pays: les traductions françaises de l'autobiographie de Taha Husayn (*al-Ayyam*, 1929-1939) et de *Yawmiyyat na'ib fi' l-aryaf* de Tawfiq al-Hakim sont d'abord publiées au Caire avant d'être rééditées à Paris.[32] Ces œuvres se caractérisent en outre par le contraste entre les idéaux et valeurs modernistes, de source européenne, qu'y prônent leurs auteurs, et leur description d'une société autochtone "arriérée." Il faut relire à cet égard la préface d'André Gide au *Livre des jours*, toute en oppositions binaires entre Orient et Occident, ténèbres et lumières, progrès et arriération, etc. D'où un décalage important entre la réception de ces œuvres dans leur culture originale et dans la culture de traduction: comme le note Tomiche à propos du *Substitut de campagne*, "le roman permet [au lecteur étranger] de se documenter sur les 'mœurs du pays' plutôt que de servir l'intention réformatrice de l'auteur."[33]

3. Le moment nationaliste

A la différence de ce qui se passe à la même époque au Liban, et de ce qui va bientôt se passer au Maghreb, l'affranchissement de la tutelle politique vis-à-vis de la puissance coloniale entraîne l'extinction progressive de l'écriture d'expression française en Egypte. Evolution naturelle: c'est là où sa position était la plus marginale et la plus faible, dès avant l'indépendance, que le français recule (inversement, c'est là où il était le plus dominant, en Algérie, qu'il se maintient le mieux après l'indépendance politique). Le français perd en outre, avec l'affaire de Suez puis la guerre d'Algérie, l'ascendant "moral" qu'il avait sur l'anglais. Entre 1945 et 1956, les représentants les plus connus de cette littérature (Andrée Chedid, Albert Cossery, Georges Henein, Edmond Jabès) émigrent en France,

> mouraient tous de consomption. On ne les entendait jamais criailler ni se disputer; sauf la femme qui, pour soutenir sa réputation parmi les voisines, s'aventurait parfois au centre d'une querelle confuse. On entendait alors le son de sa voix affaiblie et comme appartenant à quelque fantôme.[27]

Georges Henein écrit justement que son plus grand mérite

> est d'avoir surmonté la tentation du pittoresque et de nous avoir épargné les inévitables scènes folkloriques auxquelles croient devoir sacrifier les écrivains qui traitent de l'Orient.[28]

D'autre part, tout en utilisant généralement, comme la plupart des écrivains des premières générations des pays colonisés, un français hypercorrect, il ouvre la voie aux innovations linguistiques postérieures, notamment dans les dialogues, chargés d'habiles transpositions littérales d'expressions que le lecteur familier du parler cairote n'a pas de peine à retraduire mentalement en arabe ("Quel jour noir," "Sur l'œil de ta mère," "Tu ne peux pas patientier un peu? Quelle est cette vie, ô gens?,"[29] etc.).

En somme, au moment où Alejo Carpentier (dans sa préface à *El reino de este mundo*, 1949), théorise le *real maravilloso*, il n'est pas exagéré de dire que Cossery montre la voie, en français et vingt ans avant ses compatriotes de la "génération des années soixante," de ce que pourrait être un "réalisme magique," à la manière sudaméricaine, dans la littérature arabe. Par son invention langagière, son esthétique de l'hyperbole, son "nihilisme oriental," sorte d'envers du despotisme homonyme, il se hausse au dessus de l'imitation folklorisante et du provincialisme dominant l'écriture romanesque égyptienne (en arabe *et* en français) et il innove au sein même du modèle du roman européen en y intégrant une esthétique spécifique, issue de la littérature arabe. Cette innovation n'a pourtant pas été reconnue, à Paris, ni au Caire. En France, à l'accueil favorable de Camus ou Miller suit une relative marginalisation qu'entretiendra le fait que Cossery, imperméable aux modes littéraires parisiennes, reste fidèle toute sa vie à la même esthétique romanesque.[30] En Egypte, il est totalement oublié jusqu'à la fin des années 1980: c'est en 1988 que paraît la première traduction arabe d'un de ses romans, *Mendiants et*

En fait, au-delà d'un seul dénominateur commun, de taille il est vrai—leur exil définitif à Paris[22]—les trajectoires et les carrières littéraires des principaux représentants de cette littérature égyptienne francophone ont été très contrastées. De toutes, celle d'Albert Cossery (né en 1913) est la plus marquée par la "spécificité" égyptienne. Après un recueil de poésie, il publie au Caire ses premiers essais romanesques (*Les hommes oubliés de Dieu*, 1941—un titre qu'il n'aurait pu se permettre en arabe—et *La maison de la mort certaine*, 1944) puis émigre à Paris en 1945. Il est immédiatement reconnu et adopté par l'avant-garde littéraire parisienne (Edmont Charlot, l'éditeur d'Albert Camus à Alger, qui vient de s'installer à Paris lui aussi, réédite ces deux titres sur les instances de Camus, tandis qu'Henry Miller le présente aux Etats-Unis).[23] Cette reconnaissance immédiate n'est évidemment rendue possible que par la proximité à la fois symbolique (l'usage du français, langue par excellence de "l'universel" littéraire) et physique (la présence de Cossery à Paris, et plus précisément dans le Quartier latin où, conformément à l'idée qu'il se fait de la vie d'écrivain à Paris, il a élu domicile dans un hôtel).

Il se peut, comme le suggère Charlot, que Miller et Camus aient été frappés par ce qui peut s'apparenter chez Cossery à une esthétique de l'absurde, une philosophie anarchiste ou nihiliste. Ce serait après tout conforme à la tendance courante du centre de l'univers littéraire à importer et à interpréter les littératures périphériques en fonction de ses propres catégories esthétiques et politiques, quitte à se méprendre complètement.[24] Après ces débuts en fanfare, Cossery persiste et signe: tout au long d'une production littéraire très rare (six titres en cinquante ans)[25] menée avec la même nonchalance que toute sa vie,[26] il reste fidèle à l'Egypte, cadre unique et constant de sa production romanesque, mettant toujours en scène des personnages déchus, marginaux, misérables. Mais s'affranchissant du naturalisme dominant dans les avant-gardes littéraires égyptiennes de Mahfouz à Yusuf Idris, Cossery innove au moyen d'une poétique de la démesure, de l'hyperbole et de la dérision qui casse toujours "l'effet de réel":

> Ibrahim Chéhata le menuisier était un être taciturne et insondable. Il occupait, en compagnie de sa femme et de ses quatre enfants, un infâme réduit dans les sombres profondeurs de la maison. C'était une famille famélique. Ils traînaient une misère vraiment moyenâgeuse et se

émergente, al-Hakim, dans son théâtre, lâche plus volontiers la bride à son goût pour la "tour d'ivoire," la mise à distance de l'ici et maintenant. Bishr Faris, qui a passé en 1932 un doctorat de philosophie à la Sorbonne et traduit lui-même ses pièces de théâtre et ses nouvelles en français, a écrit en arabe une littérature empreinte de philosophie, de poésie et de mysticisme, demeurée méconnue dans sa terre et sa langue natales. Marginal dans les années 1930 et 1940, il disparaît complètement du champ dans les décennies suivantes. Dans une veine différente, mais tout aussi en rupture avec l'idéologie littéraire alors dominante, les premières expériences poétiques de Louis 'Awad (1915-1990)—*Blutuland wa-qasa'id ukhra min shi'r al-khassa* (Plutoland et autres poèmes d'élite, 1947)—furent aussi ignorées en leur temps mais ont pu, du fait de la trajectoire différente de leur auteur, être redécouvertes plus tard, tout comme d'autres œuvres longtemps oubliées et exhumées aujourd'hui, dans les années 1980 et 1990, par cette partie de l'avant-garde littéraire qui tente de sortir du paradigme réaliste/nationaliste. Ces auteurs ont en commun d'avoir poursuivi leurs études doctorales dans les métropoles européennes de l'entre-deux-guerres mais, à l'instar d'écrivains francophones et à la différence d'un Taha Husayn, ils y ont fréquenté les courants les plus avant-gardistes.

D'autre part, les francophones eux-mêmes sont loin de l'être exclusivement. Ainsi, le groupe surréaliste "Art et liberté", souvent désigné comme l'emblème d'un cosmopolitisme revendiqué,[19] qu'animèrent notamment le poète Georges Henein (1914-1973) et le peintre Ramsès Yunan (1913-1966), publia en arabe sa revue *al-Tatawwur* (1940), où parurent les premières traductions arabes d'Eluard et de Rimbaud.[20] La même mouvance s'exprima, les années suivantes, dans la revue *al-Majalla al-jadida* que son fondateur, Salama Musa, avait cédée à Ramsès Yunan. Raoul Makarius dit de ces milieux:

> A cette époque [autour de 1945] une sorte de frénésie pour la traduction avait saisi bon nombre de nos écrivains en herbe. Lisaient-ils en anglais ou en français un récit, un essai qui d'une façon ou d'une autre pouvaient s'appliquer à un aspect de la vie égyptienne, ils se hâtaient de les traduire, même s'ils ne voyaient aucune possibilité de les faire publier.[21]

l'essentiel de la production francophone d'Egypte, en poésie comme en prose, suivait une évolution tout à fait symétrique à celle de la littérature émergente en langue nationale. L'impression qui se dégage de la lecture de Luthi est celle d'une production que les contraintes esthétiques et idéologiques de l'époque cantonnent pour l'essentiel dans un académisme exotisant ou folklorisant—de manière tout à fait comparable à ce qui se passe alors dans la peinture égyptienne.

Figure centrale de l'espace littéraire national en voie de formation alors, Taha Husayn se situe au point de rencontre de ces quatre axes (innovation/imitation, arabe/français): parfaitement à l'aise dans sa double culture arabe et française, il est actif sur tous les fronts et joue un rôle central dans le rapprochement de l'espace littéraire arabe du centre européen. Soulignons le fait que parmi les grands intellectuels qui dominent le pôle moderniste du champ dans l'entre-deux-guerres, il est le seul à avoir eu une activité importante de traducteur vers l'arabe, privilégiant, dans ses choix, les œuvres les plus canoniques de la littérature "universelle"—la tragédie grecque (*Antigone* et *Œdipe* de Sophocle en 1938 et 1945) et française (*Andromaque* de Racine en 1935), le roman philosophique (*Zadig* de Voltaire en 1947)—et s'efforçant d'en donner des versions fidèles. Cette entreprise de traduction, où se lit une volonté évidente de "captation d'héritage" (selon l'expression de P. Casanova), d'annexion du patrimoine littéraire universel, sert le même projet que son œuvre d'historien et de critique de la littérature arabe classique et que son œuvre d'écrivain moderne: à chaque fois, il s'agit d'accroître le capital littéraire de la langue arabe. C'est encore cette obsession d'élever l'arabe au niveau des grandes langues littéraires centrales qui explique l'attention qu'il porte à la traduction et à la diffusion de la littérature arabe à l'étranger, mais aussi à la production égyptienne d'expression française.[18]

A la position "assimilatrice" de Taha Husayn, politiquement nationaliste et esthétiquement classicisant, on peut opposer celle d'avant-gardes qui prennent leurs distances vis-à-vis de l'esthétique fonctionnaliste (didactique) et réaliste qui domine en Egypte (y compris dans sa variante folklorisante d'expression française), mais aussi de l'esthétique académique et bourgeoise qui domine le centre parisien du monde littéraire. Cette position avant-gardiste n'était pas, rappelons-le, l'apanage de l'élite francophone "cosmopolite." On a déjà évoqué le théâtre de Tawfiq al-Hakim et de Bishr Faris: alors que sa prose reste conforme au canon réaliste de la littérature nationale

général), qu'elles écrivent en français comme Doria Shafik (1908-1975) ou en arabe comme Alifa Rif'at (1930-1996) et Nawal al-Sa'dawi (née en 1931), chaque fois qu'elles ont le tort, comme dit Yusuf al-Qa'id, de s'intéresser trop exclusivement à la question féminine et de négliger les questions nationales et sociales qui, en vertu de l'idéologie littéraire dominante, doivent être traitées par l'écrivain.

En dépit de la diffusion croissante de l'anglais, le *liberal age* marque le sommet de l'influence de la langue française et de sa culture "universaliste". Dans l'Egypte sous domination anglaise, les intellectuels francophones jouent de la rivalité entre Paris et Londres, s'appuyant sur la capitale mondiale des lettres pour lutter contre la métropole coloniale. A la différence des écrivains francophones issus des colonies françaises, condamnés à inventer le mythe d'une France duale, "la France colonisatrice, réactionnaire, raciste, et la France noble, généreuse, mère des arts et des lettres, émancipatrice, créatrice des droits de l'homme et du citoyen,"[16] les Egyptiens pouvaient rechercher la reconnaissance littéraire parisienne sans trahir leur revendication politique. Il est frappant de voir comment les principaux écrivains égyptiens d'expression française semblent s'être appropriés cette langue "naturellement," sans remords ni arrière-pensée, et l'on peut penser qu'ils étaient d'autant plus enclins à adhérer à l'idéologie universaliste de la culture française et à la reproduire qu'elle leur permettait de saper les bases de la domination anglaise.

A partir de 1952, l'idéologie littéraire nationaliste a imposé l'idée qu'il y aurait eu, sous l'ancien régime libéral-colonial, une coupure à peu près étanche entre une sphère cosmopolite où le français servait de *lingua franca* et une sphère "nationale" où l'on s'exprimait en arabe. Du point de vue qui est le nôtre ici, il paraît plus heuristique d'opposer deux sous-espaces littéraires, l'espace monolingue, introverti, où l'on consomme et produit peu ou pas de littérature en langue étrangère et/ou en traduction, et l'espace plurilingue, extraverti, où l'on en consomme et produit beaucoup. Négligeant le critère de la langue d'expression, on peut engager une relecture globale de la production de cette époque où les avant-gardes littéraires arabophone et francophone avaient bien plus d'affinités entre elles qu'elles n'en avaient avec les écritures plus traditionnelles, qu'elles s'expriment en arabe ou en français. Ainsi, à parcourir *l'Introduction à la littérature d'expression française en Egypte (1798-1945)* de Jean-Jacques Luthi,[17] on se convainc vite que

> écrivant en français, elle a une liberté artistique dont les pauvres écrivains égyptiens d'expression arabe que nous sommes ne jouissent pas, car ils respectent le goût et la coutume égyptiens (p. 379).
>
> Si Mme Out-el-Koloub avait écrit son livre en arabe, elle aurait été contrainte d'en supprimer une large part [...]. Pour qui l'a-t-elle donc écrit? Pour elle-même d'abord, comme tout écrivain, et ensuite vraisemblablement pour les lecteurs étrangers. Je ne sais si elle en est satisfaite, mais je sais que les étrangers qui l'ont lu l'ont fort apprécié: ils y trouvent à la fois le plaisir esthétique et celui d'apprendre des choses qu'ils ignoraient, et cette jouissance que nous éprouvons lorsque nous sont révélées des choses étranges, curieuses et rares (p. 398).

Enfin, après avoir loué les qualités artistiques du roman et souhaité qu'il soit traduit en arabe (souhait quelque peu pervers après ce qu'il vient de nous dire sur les contraintes de l'écriture arabe), il écrit:

> D'un point de vue strictement égyptien, j'émettrai peut-être une réserve à ce jugement favorable. Laissons les étrangers relever ces aspects de notre société qu'elle a relevé; quant à nous, nous pouvons leur présenter des choses de notre vie susceptibles de les agréer sans pour autant les faire rire. Je ne verrais pas de mal à ce que ce livre soit écrit en arabe [...] et ensuite traduit, afin que les étrangers sachent que nous regardons nos tares sans complaisance et cherchons sérieusement à les réformer ... (p. 398)

Cette critique ancienne est toujours d'actualité: en 1999, à l'occasion de la publication de la traduction arabe de *Ramza*, on lit le même type d'arguments sous la plume des critiques contemporains; l'un d'eux, l'écrivain Yusuf al-Qa'id (né en 1944), cite d'ailleurs longuement ce texte de Taha Husayn à l'appui de sa propre argumentation, bien plus sévère que celle du maître pour Out-el-Koloub.[15] C'est le même type de critiques qui n'a cessé d'être adressé depuis aux écrivains-femmes égyptiennes (et arabes en

encore sur l'expression littéraire arabe. Contraintes formelles, dans la poésie, qui conduisent Ahmed Rassim (1895-1958) à opter pour le français après l'échec de son premier recueil en arabe.[11] Contraintes morales, aussi, comme dans le cas d'Out-el-Koloub (1892-1968), qui milite pour l'émancipation de la femme égyptienne en écrivant des romans où elle décrit la société patriarcale traditionnelle.[12] Longtemps ignorée en Egypte (on ne souvenait plus guère que du prix littéraire auquel son nom est attaché et dont Naguib Mahfouz [né en 1911] fut un des premiers lauréats vers 1940), elle vient d'y être redécouverte en 1999 avec la publication d'une traduction arabe de son dernier roman, *Ramza*, traduction curieusement réalisée à partir non de l'original français mais de sa traduction allemande.[13]

En 1937, son premier roman, *Harem*, avait été accueilli par une critique acerbe de Taha Husayn (1889-1973).[14] Après un long préambule où il expose, non sans condescendance, les problèmes de conscience que lui pose le fait de critiquer une œuvre écrite par une femme ("engageons-nous dans cette critique avec réserve et égard pour leur constitution qui, si forte soit-elle, est délicate et raffinée et exige d'être traitée avec une certaine prévenance," p. 394), il exprime sa "douleur" et son "étonnement" devant ce "livre égyptien écrit par une Egyptienne," sur "un sujet purement égyptien, qui touche la vie des Egyptiens dans ce qu'elle a de plus intime" (p. 395), livre publié à Paris où, dit-il, il a fait grand bruit, mais dont les Egyptiens ne sauront rien s'ils ne connaissent pas le français et s'il n'est pas traduit. Plus que le choix de la langue, ce qui gêne Taha Husayn, c'est le contenu du roman—la "vie privée des Egyptiens"—et "l'excès de précision et de véracité" avec laquelle elle est décrite (p. 396), ce qui l'amène à s'interroger:

> Est-il bon que les étrangers connaissent nos bagatelles et nos secrets d'alcôve? Assurément, les amateurs de folklore apprécieront le livre de Mme Out-el-Koloub et la remercieront de leur avoir offert un document fécond qu'ils ne manqueront pas d'exploiter dans leurs recherches, car il décrit avec une précision exhaustive nos superstitions et nos bêtises (p. 397).

Or si elle a pu le faire, c'est parce que

une fortune exceptionnelle: constamment rééditées en Egypte et ailleurs jusqu'à nos jours et présentées comme des œuvres originales (la mention de l'auteur original, lorsqu'elle figure, est renvoyée aux pages de couverture intérieures), elles sont tenues à distance par la critique légitime mais traitées par le public, voire parfois par la critique, comme faisant partie intégrante du corpus de la littérature arabe moderne.

Rappelons enfin que dans ce moment précolonial, l'espace littéraire égyptien (et *a fortiori* arabe) est loin d'être linguistiquement unifié: au XIXe siècle, l'usage du turc, dont l'apprentissage est obligatoire dans les nouvelles écoles publiques, a globalement progressé en Egypte[9] et la femme de lettres 'A'isha Taymur (ou al-Taymuriyya, 1840-1902) laisse une œuvre poétique en arabe, turc et persan.[10] En revanche, en dépit de la progression de l'usage des langues étrangères au sein des élites cultivées, celles-ci ne les utilisent pas encore comme moyen d'expression écrite. C'est le moment colonial, qui correspond en gros à la première moitié du XXe siècle, qui sera "l'âge d'or" de la littérature d'expression française en Egypte.

2. Le moment colonial

Par rapport aux moments précédent et suivant, il se caractérise par le recul relatif de la traduction et le progrès de l'usage des langues étrangères (le français étant rattrapé puis dépassé par l'anglais). Le *liberal age* en effet fut aussi un moment unique, extrême, dans l'extraversion d'une partie des élites locales, sous l'empire d'un système colonial. Pour une élite restreinte et ayant accès, matériellement et symboliquement, aux textes originaux, la traduction apparaît moins urgente. Cela peut expliquer le peu d'intérêt des avant-gardes littéraires d'alors pour la traduction des œuvres et auteurs étrangers avec lesquels ils ont le plus d'affinités. Les romanciers-nouvellistes du groupe de l'école moderne (*al-madrasa al-haditha*) portent aux nues Maupassant et Tchekhov, les poètes de l'école du *Diwan* et du groupe Apollo sont influencés par les romantiques européens; quelques années plus tard, Tawfiq al-Hakim (1898-1987) et Bishr Faris (1906-1963) "inventent" un théâtre symboliste (*ramzi*) arabe inspiré de celui d'Ibsen et de Pirandello qu'ils ont vu à Paris. Pourtant, les uns et les autres ont peu contribué à la traduction de leurs modèles. L'autre explication à ce peu d'intérêt pour la traduction réside dans les contraintes très fortes qui pèsent

d'approche ne prend tout son sens que s'il est repris et développé à l'échelle de toute l'aire arabe. Mieux, cette description devrait souligner les analogies et les homologies entre l'histoire littéraire arabe (l'histoire de la constitution d'une littérature nationale arabe) et celles d'autres aires culturelles, si, comme je le crois, l'hypothèse de Pascale Casanova est fondée.[5]

On peut, à titre d'hypothèse, proposer une typologie des rapports entre l'espace littéraire égyptien et l'étranger correspondant plus ou moins aux trois grands "moments" historiques qui scandent la relation de l'Egypte à l'étranger (spécifiquement, à "l'occident") à l'époque moderne: moments pré-colonial (le XIXe siècle), colonial (la première moitié du XXe), moment nationaliste (la seconde moitié du XXe).

1. Le moment précolonial

Très schématiquement, dans ce moment, la renaissance littéraire arabe apparaît essentiellement comme une entreprise de revivification que n'altère pas fondamentalement le contact avec l'étranger. C'est le temps de "l'acculturation heureuse," selon l'aussi heureuse formule de Gilbert Delanoue: on importe d'Europe un savoir-faire, des techniques, des connaissances, des idées et des valeurs bientôt, mais pas encore une esthétique. On traduit beaucoup en arabe, sous Muhammad Ali notamment (années 1830 et 1840), mais des traités et manuels scientifiques et techniques, et non de la littérature. Un peu plus tard s'engagera, au Levant puis en Egypte, le mouvement de traduction de la littérature européenne sentimentale et d'aventures qui va longtemps dominer le marché et dont les principaux animateurs sont des intellectuels syro-libanais émigrés en Egypte. Globalement, ces traductions sont conformes aux canons et goûts littéraires autochtones: les choix se portent soit sur des œuvres à vocation didactique et/ou édifiante (le *Télémaque* de Fénelon, les *Fables* de La Fontaine),[6] soit, plus souvent, vers des œuvres légères, reléguées au second plan par le canon littéraire européen et traitées de la même manière par leurs récepteurs arabes. Dans leur poétique aussi, ces traductions sont ethnocentriques, transparentes:[7] elles naturalisent ("adaptent," "égyptianisent," "arabisent") les textes étrangers sans remettre en cause les codes formels, esthétiques, moraux qui régissent l'expression écrite en arabe. Parmi les centaines de traductions de ce type, celles de Mustafa Lutfi al-Manfaluti[8] ont eu

aujourd'hui la mesure des effets induits par la domination du paradigme nationaliste sur les études littéraires: d'une part, la marginalisation des processus de traduction et la méconnaissance de leur rôle central dans les espaces littéraires spécifiques et dans l'espace littéraire mondial (c'est l'apport des *translation studies*); d'autre part, la méconnaissance des rapports fondamentalement inégalitaires, entre un ou des centres dominants (Paris, Londres, New York) et des périphéries dominées, qui n'ont cessé de régir l'univers littéraire mondial et, par conséquent, de surdéterminer l'histoire des espaces littéraires dominés (c'est l'apport des *postcolonial studies*).

S'insérant au fur et à mesure qu'il se constituait dans ce paradigme nationaliste, l'espace littéraire arabe opérait lui aussi sa clôture identitaire: on décréta en quelque sorte une équivalence de principe entre appartenance à une communauté politique (être citoyen d'un Etat arabe), langue d'expression (l'arabe) et délimitation d'un corpus littéraire. La littérature arabe est celle écrite en arabe par des écrivains arabes. Or en dépit de son caractère d'apparente évidence, cette proposition traduit non pas l'état réel de l'espace littéraire arabe, mais bien un certain découpage opéré par la critique. (Il suffit de déplacer le point de vue pour obtenir un nouveau découpage: par exemple, pour un lecteur francophone monolingue, la littérature arabe se résume à ce qu'il peut en lire en traduction française et ce qui est écrit directement en français par des auteurs arabes).[3]

On ne peut comprendre la production littéraire sans analyser les échanges littéraires; il y a tout lieu de penser que ces échanges ont d'autant plus d'influence sur la production que l'espace littéraire envisagé est en position dominée ou périphérique. Analyser ces échanges, c'est analyser les faits de traduction dans toute leur amplitude: non seulement la traduction *entre les langues* (le corpus des œuvres traduites de et vers l'arabe) mais aussi la traduction *dans la langue*, celle qu'opèrent, dans "l'original," les écrivains arabes d'expression française ou anglaise, mais aussi—on en parle moins—celle qu'opèrent dans l'arabe les écrivains qui y introduisent des composants non-arabes, issus aussi bien des langues/cultures centrales que des langues/cultures dominées au sein de l'aire arabe (berbère, touareg, nubien, kurde, etc.), et enfin cette traduction très particulière qui consiste à "ramener à la source," en les traduisant en arabe, les textes français ou anglais d'auteurs arabes. Je m'en tiens ici au cas égyptien, parce que c'est le seul espace national arabe que j'ai étudié un peu systématiquement,[4] mais il est clair que ce type

Langues étrangères et traduction dans le champ littéraire égyptien

Richard Jacquemond

Il n'est pas d'étrangers en littérature
Georges Henein

Ce n'est guère que depuis une vingtaine d'années que les études littéraires ont, avec quelque retard sur les écrivains, engagé leur sortie du paradigme nationaliste qui les a dominées pendant un bon siècle et demi. Le recul de l'imaginaire littéraire universel/universaliste (quelles que soient par ailleurs les limites objectives de cet universalisme—à peu de choses près, celles de l'Europe judéo-chrétienne) qui avait dominé la "république mondiale des lettres"[1] de la Renaissance au siècle des Lumières, et la montée parallèle d'imaginaires nationaux et/ou nationalistes avaient marqué autant, sinon plus, l'idéologie littéraire (la production historique et critique sur la littérature) que la production littéraire elle-même. Sous la domination du paradigme nationaliste, l'histoire de la littérature s'est divisée en une multitude d'histoires nationales correspondant aux découpages linguistiques et politiques issus de l'Histoire,[2] créant l'illusion d'espaces littéraires monolinguistiques et monoculturels, autarciques et autotéliques, là où en réalité les échanges n'ont jamais cessé. Tandis que l'étude de ces derniers était reléguée à une discipline à part, la littérature comparée, parent pauvre des études littéraires qui, justement parce qu'elle était née du nouveau découpage de l'objet littéraire imposé par le "nationalisme" littéraire, n'a jamais été le lieu d'élaborations théoriques sérieuses—ou du moins n'a jamais été en mesure de théoriser l'échange entre littératures (les processus de traduction), la genèse et l'histoire d'un espace littéraire mondial et son extension progressive aux langues et cultures dominées à l'intérieur de l'espace européen (au XIXe siècle) puis hors de cet espace (au XXe siècle).

Grâce à la révolution opérée dans les deux dernières décennies par les *translation studies* et les *postcolonial studies*, on prend

Abouela, is represented through the epigraph. Needless to say, *Alif* 20 has not covered the entire corpus of such writing nor all the Arab countries that have produced foreign-language literature, but this issue is not meant to be an encyclopedic volume or the last word on a phenomenon in our midst. Rather, it is meant to be the first work devoted entirely to the contribution of the Arab world to a flourishing phenomenon in the (post)colonial era.

Alif, a refereed multilingual journal appearing annually in the spring, presents articles in Arabic, English and occasionally French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles. The next issues will center on the following themes:

Alif 21: The Lyrical Phenomenon.
Alif 22: The Language of the Self: Autobiographies and Testimonies.
Alif 23: Intersections: Literature and the Sacred.

The Hybrid Literary Text: Arab Creative Authors Writing in Foreign Languages

This issue of *Alif* is devoted to exploring creative texts by authors from the Arab world (men and women, of different religious faiths, ethnicities, political orientations and life styles) who write in foreign languages: Dutch, English, French, German and Hebrew. Hundreds of Arab-world writers have partaken in literatures written in foreign languages for a variety of reasons. The volume of such literature is certainly small compared to the overall output of creative writing in Arabic, yet it is important as a literary phenomenon since it is not confined to a few scattered individuals who represent an exception to the rule of writing in one's mother tongue. This rich corpus of writing can directly speak to the (ex)colonial other, without the mediation of translations. In a world claiming globalization, this kind of literature is not so much a way of entering the cultural main stream, as a way of confronting the hegemonic centers and their monologic discourse. These authors do not only write, but they often write back. Such writing raises issues of hybridity, identity and stylistics as well as issues of context—classical colonialism and neo-colonialism, cultural and literary politics, linguistic hegemony and the establishment, diaspora and migration.

A number of articles and essays in *Alif* 20 address the phenomenon in general; others concentrate on a prominent writer (Karim Alrawi, Assia Djebar, Moussa Ebno, George Henein, Edward Said, Rafik Schammi, Doria Shafik or Yasmin Zahran) and yet others focus on a specific field (Anglophone Palestinian poetry or Francophone cinema). Some of the authors, themselves, have been approached in an effort to probe into their views of their own practices. Thus the issue presents two interviews (with Anton Shammas and with Ahdaf Soueif) and a number of personal testimonies and essays by Anglophone and Francophone writers (Etel Adnan, Soraya Antonius, Khalid Mattawa and Abdelwahab Meddeb). The genres covered in this issue are poetry, drama, fiction, memoirs and films.

The Arab countries covered in *Alif* 20 are those of the Maghreb (Algeria, Libya, Mauritania, Morocco and Tunisia) and the Meshreq (Lebanon, Palestine and Syria). Egypt, with its Francophone heritage and its contemporary Anglophone writers, is central in this issue. Sudan, with its two Anglophone writers, Jamal Mahjoub and Leila

In the moment of liberatory struggle . . . . the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an *inter*national culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*.

-- Homi Bhabha, *The Location of Culture*

Our Country, the land we loved so much was struggling to find a place in the world. And in forging its new identity it had to melt all that had gone before.

-- Jamal Mahjoub, *Wings of Dust*

Arabic Section

Contents

English and French Sections

The following people have participated in the preparation of this issue: Mona Abaza, Sayyid Abdallah, Radwa Ashour, Teirab AshShareef, Mourid Barghouti, Dalal el-Bizri, Sharif Elmusa, Simone Fattal, Halim Habashi, Iman Hamdy, Mohamed Haibetena Ould Sidi Haiba, John Henriksen, Nicholas Hopkins, Nabila Ibrahim, Mona El Kony, Farida Marei, Fatma Mas'oud, Muhammad Afifi Matar, Daniela Merolla, Hasnaa Mikdashi, Mona Mikhail, Rufaida Miqdadi, Laurence Moftah, Christine Youssef Naguib, Amina Rachid, Nermine Refaat, Martina Rieker, John Rodenbeck, Rafic Al Sabban, Maya Williamson.

Printed at : Elias Modern Press, Cairo.
Price per Issue: - Arab Republic of Egypt: L.E. 15.00
- Other countries (including airmail postage)
Individuals: $ 20; Institutions: $ 40
Back issues are available.

Earlier issues of the journal include :
Alif 1 : Philosophy and Stylistics
Alif 2 : Criticism and the Avant-Garde
Alif 3 : The Self and the Other
Alif 4 : Intertextuality
Alif 5 : The Mystical Dimension in Literature
Alif 6 : Poetics of Place
Alif 7 : The Third World: Literature and Consciousness
Alif 8 : Interpretation and Hermeneutics
Alif 9 : The Questions of Time
Alif 10 : Marxism and the Critical Discourse
Alif 11 : Poetic Experimentation in Egypt since the Seventies
Alif 12 : Metaphor and Allegory in the Middle Ages
Alif 13 : Human Rights & Peoples' Rights in the Humanities
Alif 14 : Madness and Civilization
Alif 15 : Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative
Alif 16 : Averroës and the Rational Legacy in the East and the West
Alif 17 : Literature and Anthropology in Africa
Alif 18 : Post-Colonial Discourse in South Asia
Alif 19 ; Gender and Knowledge

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to :
Alif, The American University in Cairo
Department of English and Comparative Literature,
P.O. Box 2511, Cairo, Arab Republic of Egypt
Telephone: 7975107; Fax: 795-7565 (Cairo, Egypt)
E-mail : ALIFECL@AUCEGYPT. EDU

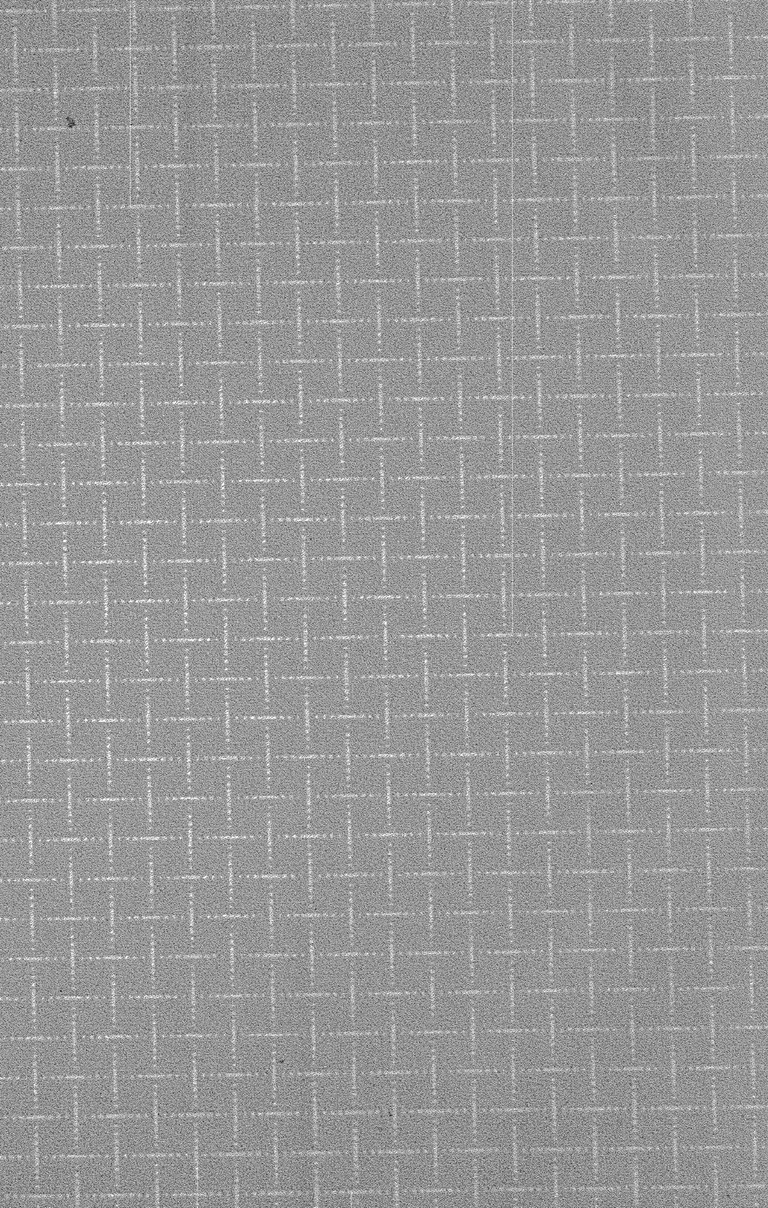
113 Sharia Kasr el Aini, Cairo, Egypt
Dar el Kutub No. 8371/00
ISBN 977 424 590 3

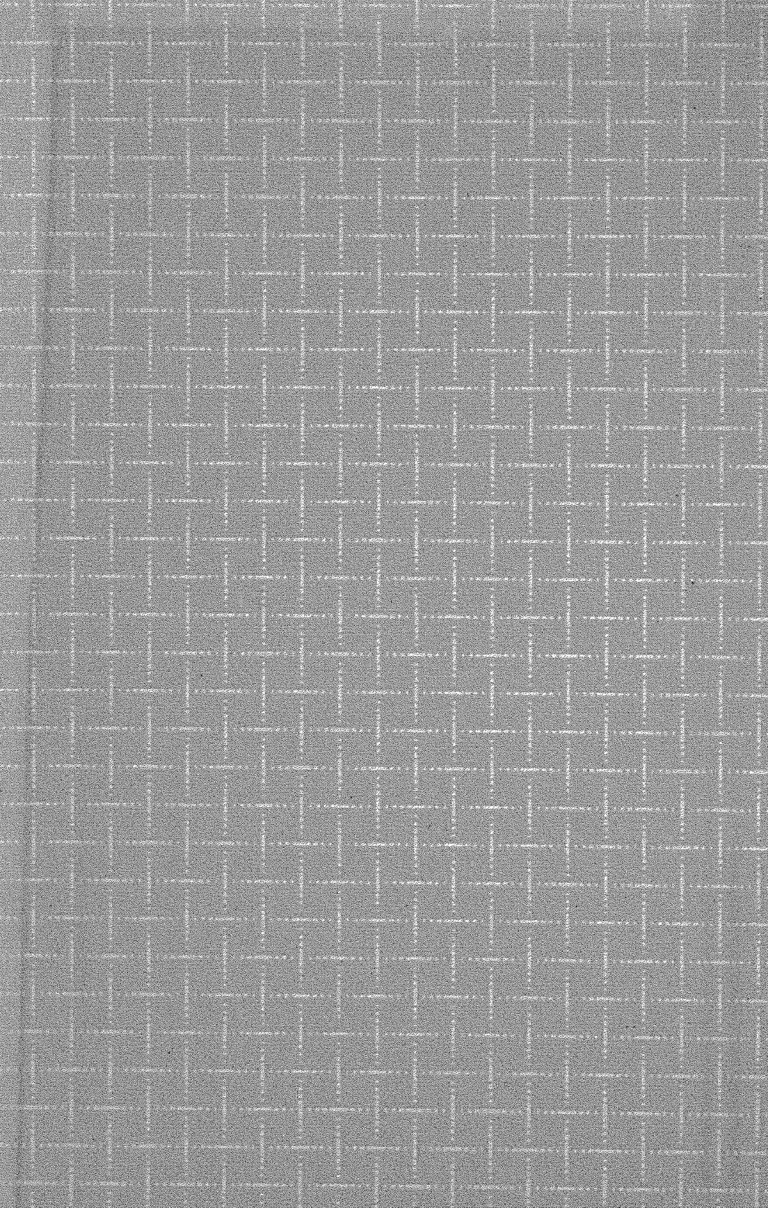
Journal of Comparative Poetics

No. 20, 2000



The Hybrid Literary Text:
Arab Creative Authors Writing in Foreign Languages






Bibliotheca Alexandrina
05322203